Ion Cherciu

Costumul popular din Țara Vrancei



3

« Albumul de Artă Populară »

Ion Cherciu

Costumul popular din Țara Vrancei

Album editat de

Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale

Colecția « Albumul de Artă Populară »

Volum apărut cu sprijinul
Ministerului Culturii şi Cultelor

şi

Administraţiei Fondului Cultural Naţional

Albumul de artă
Colecţie îngrijită de Oana Gabriela Petrică

Consultant artistic: Oana Gabriela Petrică
Traduceri în limba engleză: Ioana Ruxandra Fruntelată
Redactori: Mihaela Ciorcilă, Mirela Paraschiv
Tehnoredactare: Alexandru Tatu

Bucureşti, Sector 1, Piaţa Presei Libere nr. 1, Corp B1, etaj V • Tel./Fax: 021.317.89.70

ISBN 978-973-0-05932-8

Ion Cherciu

Costumul popular din Țara Vrancei

București • 2008

Cuvânt înainte

La un interval aşa de scurt de la apariţia celui de-al doilea volum, consacrat artei populare, din Trilogia Vrancei[1], reluarea tratării costumului tradiţional din această zonă etnografică are nevoie, în ochii cititorilor şi ai colegilor de breaslă, de o „motivatio" pertinentă, care să lămurească necesitatea demersului nostru.

Primul şi cel mai însemnat argument stă în faptul că spaţiul rezervat într-o lucrare ce abordează fenomenul artistic popular în ansamblu, este insuficient, fie şi numai sub aspectul susţinerii iconografice, unui domeniu de anvergura şi importanţa vestimentaţiei tradiţionale din Ţara Vrancei. O importanţă care depăşeşte limita interesului ştiinţific strict zonal prin dimensiunea naţională – şi de ce nu şi europeană – pe care o poate căpăta studierea aprofundată a elementelor arhaice conservate în portul vrâncean, pe de o parte, şi a broderiei specifice cu materiale preţioase din gama firului metalic, aflată în descendenţa celei vechi româneşti, apărută şi dezvoltată la noi şi în spaţiul Europei răsăritene pe premisele bizantine cunoscute, pe de altă parte. În aceeaşi serie a „dialogului" permanent al mediului artistic local cu cel aulic, motivat în plan social şi istoric de statutul Vrancei în cadrul statalităţii noastre feudale, se înscrie şi cămaşa cu mânecă răsucită, văzută de noi ca o marcă identitară locală de prim rang ale cărei origini urcă în timp până în perioada geto-dacică.

De asemenea, o perioadă întinsă şi de maximă efervescenţă în lunga existenţă a costumului popular, cum a fost cea interbelică, se cuvenea a fi abordată dintr-o altă perspectivă decât cea de până acum, când aproape toată lumea s-a ocupat de ceea ce se numeşte îndeobşte costumul arhaic; pe acesta, din studierea terenului şi a colecţiilor muzeale, l-am împins, în cazul Vrancei, până în pragul primului război mondial care poate fi socotit aici o adevărată piatră de hotar, în segmente esenţiale ale portului, ca ornamentica şi cromatica.

După cum, la fel de interesant ni s-a părut şi intervalul de timp cuprins între anii 1940 şi 1960; în condiţii profund ostile civilizaţiei rurale datorită instalării regimului totalitar ce avea în programul său distrugerea satului, începând cu baza sa economică, asistăm la o „reaşezare" şi o „readaptare" a costumului popular vrâncean, care indiferent de gradul de raportare la tradiţie a noului limbaj artistic, va inregistra, mai cu seamă în primul deceniu de după război, rezultate artistice notabile. Nu va trece, cu siguranţă, prea multă vreme până când muzeografii şi cercetătorii se vor apleca cu maximum de interes asupra costumului din această perioadă, regretând faptul că multe piese extrem de valoroase au dispărut chiar sub ochii lor, prea aplecaţi să adune şi să studieze ceea ce căpătase, în etnografia românească, prin lucrările generaţiei precedente consacrate portului popular, drept de cetate în acest domeniu.

Venind şi mai aproape, considerăm că şi costumul ţărănesc din zilele noastre, atunci când mai există la dimensiunea şi rosturile lui reale, nu festivist – ocazionale, merită acelaşi interes din partea specialiştilor, iar înţelegerea pe care am exprimat-o în legătură cu multe componente pe care unii le privesc cu suspiciune sau le resping categoric, au pentru noi valoarea şi tăria unei profesiuni de credinţă, ce va fi validată nu peste multă vreme. Căci, în fond, ce au fost la timpul respectiv lânica, firul creţ sau mătasea, sunt astăzi fibrele din PNA, lamé-ul şi mărgelele colorate, absolut toate aceste materiale ilustrând permanentul efort al artei populare de a se adapta la factorul numit „mediu". Din nefericire, de această dată „timpul nu mai are răbdare" cu lumea în general şi cu cea a satului în special, pentru ca lucrurile „să se aşeze" ca odinioară ...

Fără intenţia de a încheia studiul nostru sub auspicii sumbre, observăm cum costumul popular vrâncean alunecă cu paşi repezi spre finalul unei existenţe ce se întinde pe cel puţin două milenii de atestare a formelor sale generale şi tipic româneşti în scrierile şi monumentele antichităţii clasice.

În ciuda paseismelor inerente, trebuie conştientizat faptul că evoluţia societăţii româneşti în ansamblul ei şi „turburarea" lumii contemporane – cum ar numi cronicarii globalizarea – impun şi includ în mod logic şi absolut firesc, şi fenomenul dispariţiei straiului ţărănesc; revine factorilor şi instituţiilor de resort responsabilitatea perpetuării sale în noile condiţii, - evident sub alte aspecte decât cel utilitar – şi sarcina conştientizării a ceea ce el reprezintă ca marcă identitară de prestigiu pentru comunitatea vrânceană.

La aceste rânduri, scrise în urmă cu trei ani, adăugăm gratitudinea noastră Centrului Naţional pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale, care a inclus în seria Albumul de Artă Populară, coordonată de doamna Oana Petrică, directorul acestei atât de necesare instituţii, prezenta lucrare.

Deoarece graţie înţelegerii, competenţei şi spiritului său de colegialitate, devenite deja proverbiale, a fost posibilă intrarea „Costumului popular din Ţara Vrancei" în circuitul ştiinţific, românesc şi european, îi adresăm sincerele noastre mulţumiri şi salutările cele mai distinse.

[1] I. Cherciu, *Bisericile de lemn din Ţara Vrancei, factor de identitate culturală*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003;
I. Cherciu, *Arta populară din Ţara Vrancei*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004
I. Cherciu, *Tradiţii şi credinţe populare din Ţara Vrancei*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2007; Tema de cercetare pentru elaborarea acestei lucrări.a fost finalizată în august 2005; tot atunci, dimensiunea aparatului critic şi iconografia referitoare la ornamentistica şi cromatica costumului popular din Ţara Vrancei au impus redactarea unei lucrări de sine stătătoare, ce va fi publicată într-un volum separat.

Foreword

A new volume on Vrancea folk costumes issued so soon after the release of the second volume of the Vrancea Trilogy[1] dedicated to folk art in that ethnographical zone requires an explanation both for readers and ethnographers.

My first argument for the necessity of publishing this separate study is that Vrancea folk costumes are too important a topic to be treated in detail in the same volume as Vrancea folk art in general. Vrancea dress styles are important not only at national but also at European level as the examination of archaic elements of Vrancea costumes paralleled to the study of Byzantine elements like specific embroidery by using metallic thread could certainly clarify some internationally researched aspects. Paying attention to the „dialogue“ between folk and court art in the Middle Ages, I consider that peasant shirts with twisted around sleeves are essential identity marks having Dacian origin.

The inter-war period constitutes a very interesting period for studying the evolution of folk costumes and experts who have approached it until now have only looked for archaic pieces while there were still other transformations to be investigated. I studied the old traditional costume in the period ending with the First World War as that event could be considered a cornerstone in the evolution of Vrancea costumes decoration and chromatic range.

The period between 1940 and 1960 seems of equal interest to me as the installation of the totalitarian communist regime lead to the putting into practice of a „village destruction program“, attacking first the economic life of traditional villages. Under such circumstances, Vrancea people adjusted their costumes in order to survive time and to reflect new artistic paradigms of the epoque and I think that the results are remarkable at least for the first decade after the Second World War. It is certain that future researchers will come to regret the negligence of their predecessors who have not paid attention to valuable costume pieces created in that period as they were too concerned with stepping in the traces of their colleagues who were looking only for archaic survivals of local folk costumes.

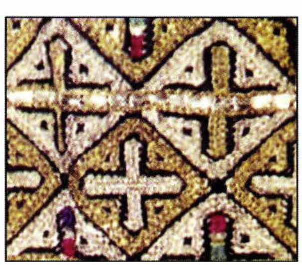
Even contemporary folk costumes are interesting for the experts as long as they are not just the expression of an external occasional demand but the illustration of a certain stage in the evolution of folk culture. I have been interested in these contemporary costumes even if many of my fellow scientists have rejected them from the start. I stick to my principles and I am sure future will prove me right. In fact, thin wool, curly thread or silk have been replaced by PNA fibres, lamé and coloured beads as result of the effort of folk people to adapt to their life conditions. Unfortunately, time is „not patient“ today as in old times with the village world struggle to settle down.

I don't want to end my study in a pessimistic manner, but I cannot help noticing that Vrancea folk costumes are reaching the end of their two-milennium existence as documents of an ancient tradition beginning with Antiquity and illustrating generally Romanian and local variants.

We have to be aware of the fact that globalization (which some chronicle writers would no doubt name „the turmoil“ of contemporary world) imposes the disappearance of peasant garments. It is the responsibility of heritage management institutions to safeguard folk costumes under present circumstances and with different functions as these costumes still represent an identity mark for Vrancea people.

I should express my gratitude to the National Center for Preservation and Promotion of Traditional Folk Creation and its director, Mrs. Oana Petrică who has generously agreed to include this study in its necessary „Folk Art Album“ collection.

I sincerely thank Mrs. Petrică for her understanding, competence and already proverbial collegial spirit as it is to her that we owe the fact that „Folk Costumes in Vrancea County“ has gained its place among Romanian and European ethnographic reference books.



I. Costumul popular femeiesc

Găteala capului. Podoabe

Aşa cum precizam şi într-un studiu anterior[1], până în jurul vârstei de 5 ani, fetiţele din Vrancea aveau părul tuns breton; la o vârstă şi mai fragedă, mamele li-l strângeau în creştetul capului într-un *„ţop"* legat cu o aţă roşie pentru a le feri de deochi. În primul caz linia rotundă a tunsorii era obţinută cu ajutorul unui vas aşezat cu gura în jos – cel mai adesea o strachină –, procedeu folosit şi la băieţi sau pentru bătrânii care, în timpuri mai recente, doreau să-şi scurteze pletele.

Atunci când părul avea lungimea necesară pentru a fi împletit, mama îşi pieptăna odrasla cu o cărare la mijloc; din părul astfel despărţit îi împletea două *„gâţe"*, pe care le prindea la spate, petrecându-le pe deasupra tâmplelor. Ca şi la *„ţop"*, nu era uitat niciodată firul din capătul codiţelor, intercalat între viţe cu acelaşi scop apotropaic.

„Codăniţele" – denumire dată în Vrancea adolescentelor – purtau cozile lăsate liber pe spate sau aranjate sub forma unei cununi prin aducerea şi fixarea lor deasupra frunţii.

Alăturând imaginile, destul de puţine, cu copiii vrâncenilor din perioada premergătoare primului război mondial, de cele, mult mai numeroase, din perioada interbelică (Fig. 1), putem observa că modul de aranjare a podoabei capilare a fetiţelor şi adolescentelor nu a suferit modificări notabile în tot acest interval de timp, iar costumul lor urmează fidel tipologia tradiţională, fiind o copie la scară redusă a portului persoanelor adulte. (Fig. 2 a, b)

Până la începutul anilor '60 ai secolului trecut, părul fetelor mari se purta împletit într-o singură coadă, strânsă la spate într-un coc fixat cu copci metalice, numite *„căngi"* (sg. „cange"). Al doilea accesoriu, cu rol de podoabă atunci când era decorat cu încrustaţii şi *„pietricele"* din sticlă colorată, era pieptenele; înfipt deasupra sau într-o parte a cocului, acesta era nelipsit din găteala capului fetelor mari în zilele de sărbătoare şi a tinerelor neveste atunci când vor renunţa la portul cârpei sau al batistei pe sub ştergarele transparente de borangic.

Înainte de a fi împletit, părul era despărţit cu fusul printr-o cărare – de obicei pe partea stângă – pentru a obţine consistenţa ondulării artificiale a părului cu ajutorul drotului. De asemenea, părul mai scurt din faţă era împărţit în şuviţe subţiri, ce se răsuceau în jurul unui fier asemănător cu un dinte de la pieptinii de prelucrat cânepa sau lâna, pentru a obţine şirul de „cârcei" de deasupra frunţii. Aceste procedee de înfrumuseţare artificială la care recurgeau unele fete, necesitau o mare atenţie, deoarece atât drotul, cât şi dintele din fier, trebuia înfierbântate „cu socoteală" în jarul din vatră, pentru a nu arde şi deterioara părul.

Dacă *„pletarii de piţigoi"* purtaţi pe frunte şi *„păunii"* cumpăraţi din iarmaroace, de care

[1] Ion Cherciu, cap. „Costumul popular", în vol. *Arta populară din Ţara Vrancei*, Studiu introductiv de Tancred Bănăţeanu, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004, p. 137.



Fig. 1. *Preot și popor. Paște la biserica din Vidra (cca. 1920)*



Fig. 2a. *Detaliu*

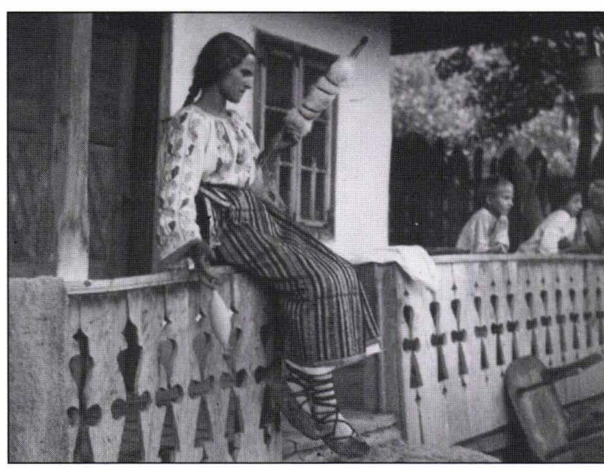


Fig. 2b. *„Codăniță". Nerej, 1927 (Foto: Berman)*

pomenește *Ion Diaconu*[2], rămân circumscriși unei epoci istorice în care putem recunoaște ecouri târzii ale unor mode de sorginte orientală absolut nesemnificative în portul vrâncean de sărbătoare[3], numărul banilor din salbe și al șiragurilor de mărgele depindea de starea materială a părinților, constituindu-se într-un mesaj, direct și fără echivoc, adresat comunității cu privire la zestrea odraslelor. (Fig. 3 a) Prin găurire, banii din salbă își pierdeau valoarea

[2] Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei, Etnografie, Folclor, Dialectologie*, I, Atelierele Grafice Socec, București, MCMXXX, p. IX.

[3] La polul opus se situează ținuturi precum Năsăudul, unde aranjamentele din pene de păun din ținuta de sărbătoare a tinerilor au devenit una din mărcile identitare zonale. Este, de asemenea, semnificativ faptul că în multe regiuni din vestul țării noastre, inclusiv în satele românești din Voivodina (Banatul sârbesc), întreg ansamblul podoabelor de cap al fetelor mari, în care sunt incluse și florile, poartă numele de „peană".



a.



b.

c.



d.



Fig. 3.

a. „Fată mare" din Vidra (cca. 1925); b. Salbă de argint. Vidra (perioada interbelică); c. Mamă şi fiice. Vidra (cca. 1925); d. Salbă şi mărgele. Vidra (perioada interbelică)

circulatorie, devenind simple obiecte de podoabă. Efortul unei familii de țărani care „sacrifica" un număr apreciabil de „ruble" - monezi de 5 lei emise sub domnia lui Carol I - reprezentând echivalentul câtorva perechi de boi sau pogoane de pământ, era mai mult decât notabil; în plus, marea frecvență a banilor românești, „bătuți" într-o perioadă de avânt economic - mai ales după Războiul de Independență și proclamarea regatului - se explică prin frumusețea decorului, calitatea ireproșabilă a execuției și titlul foarte ridicat al argintului din aliaje, ce depășește uneori pragul de 850°/$_{00}$. (Fig. 3 b)

În afara cerceilor cumpărați de la iarmaroace și prăvălii, foarte răspândiți au fost cei confecționați de meșterii ambulanți prin lipirea cu cositor a unei tortițe pe monede din argint de 1 și 2 lei sau pe „dupci" (sg. „dupcă") de 50 de bani, provenind din aceleași serii emise sub regele Carol I. Inelele, purtate mai ales de neveste, erau din metal comun, procurat fie de la artizanii țigani, fie din comerțul practicat de atelierele urbane specializate în producerea podoabelor și accesoriilor ieftine în care erau incluse și acele cu gămălie, pieptinii, „cângile" pentru fixat cocul etc.; purtarea lor era motivată de credința că „blestemele cad pe inel", ocrotind persoana care-l avea în deget.

Referirile noastre la salbele și cerceii din bani datând din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea se datorează conservării numai din această etapă a ansamblurilor decorative complete, pe care le-am putut cerceta integral. Pentru o perioadă mai veche, am reușit să achiziționăm, pentru colecțiile de etnografie și artă populară ale muzeului vrâncean, monede austriece izolate, provenind din salbe de argint confecționate în secolul al XVIII-lea, și am înregistrat informații interesante despre cele făcute din „carboave" (sg. „carboavă"), vechi monede rusești de argint, care, începând cu perioada Regulamentului Organic, au circulat și în Țările Române.

Fără a li se acorda importanța avută în alte zone etnografice, trebuie subliniat totuși modul foarte original în care podoabele din bani erau plasate în ansamblul gătelii capului fetelor mari din Vrancea; informației laconice aparținând lui Ion Diaconu cu privire la „pletarii de pițigoi" i se adaugă rezultatele cercetărilor întreprinse de Maria Bâtcă cu ocazia completării chestionarelor pentru Atlasul Etnografic Român[4]. Aflăm astfel că firul de arnici roșu pe care erau înșirați „pițigoii" era prins în „borta cercelului" din lobul urechii, ocolea prin față pavilionul auricular, petrecându-se apoi peste pieptănătură la spate, unde capătul „pletarului" era legat de coc.[5] Menționăm și de această dată că „pițigoii" purtați uneori și pe creștet, ca o „ghirlancă", erau imitații după monedele străine, obținute prin presarea unei ștanțe pe o tablă subțire, de culoare galbenă, în tehnica „au repoussé".[6]

Gustul local era orientat cu precădere spre „podoaba" mărgelelor; erau preferate cele din sticlă, de culoarea „mărgăritarului", urmate de mărgelele galben-deschis, aranjate, în portul vechi, pe trei rânduri: primul șirag se răsucea în jurul gâtului, al doilea atârna până deasupra sânilor, iar al treilea se petrecea uneori larg, peste piept. (Fig. 3 c) La fetele bogate, salba era intercalată între mărgele, poziționarea sa depinzând de numărul de bani din argint din care era alcătuită. (Fig. 3 d) În modul de aranjare a mărgelelor - în special a șiragului foarte lung, expus peste cămașă și mintean, putem recunoaște influența unor curente și stiluri dominante în moda de la începutul secolului XX și în epoca dintre cele două războaie mondiale. Putem spune însă că în portul vrâncean, unde podoaba cea mai aleasă o reprezintă, după cum vom constata pe parcursul analizei noastre, straiul înnobilat de frumusețea și strălucirea firului metalic, accesoriile enumerate până acum erau apanajul, aproape exclusiv, al fetelor mari. Cu excepția „mândrelor", cărora le păsa foarte puțin de „gura lumii", nevestele, odată cu „epuizarea", prin purtare, a obiectelor pentru „găteală", cumpărate sau primite în dar de la flăcăii ce „le jucau" la horă pe vremea „fetiei", își puneau foarte rar, și numai la ocazii festive, mărgele sau salbă de argint.[7]

[4] Maria Bâtcă, *Costumul popular românesc*, Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, București, 2006, p. 186. Potrivit clasificării stabilite de Georgeta Stoica, „pițigoii" intră în categoria „podoabelor" spre deosebire de salbele și cerceii din argint care sunt considerate „bijuterii" accesibile păturii înstărite. (Georgeta Stoica, *Podoabele populare românești*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 6).

[5] *Ibidem.*

[6] Ion Cherciu, *op. cit.*, p. 138.

[7] Nu de puține ori în Vrancea salbele erau dăruite „Sfintei" de la Schitul Valea Neagră, ca „ex-voto"-uri ce împodobeau ferecătura din argint a icoanei făcătoare de minuni a Maicii Domnului.

Podoaba nelipsită a gătelii capului fetelor mari din această zonă era reprezentată însă de florile naturale care, prin frumusețea și semnificația lor simbolică aparte, necesită o atenție și o tratare specială.

Cele mai îndrăgite – de fapt singurele admise de tradiția locală pentru acest scop – erau cele de nalbă (mușcată); cultivată pe atunci numai în „florare“ din lut scoase afară din case doar vara, pentru a fi așezate pe poliți între stâlpii caselor, ea *„face flori“* tot timpul anului, acoperind o gamă cromatică largă, de la alb și roz până la nuanțe de roșu închis. Nu de puține ori, mai ales în zilele de iarnă, fetele erau nevoite să treacă pragul altor case, la rude sau vecini, pentru a face rost de florile mult râvnite.

Grija permanentă de a le avea în păr la horă în zilele de sărbătoare derivă din obligativitatea purtării capului descoperit, indiferent de anotimp. Semnificația acestei cutume la care trebuiau să se supună fetele mari, în contrast cu cea care impunea acoperirea capului femeilor măritate, este explicit precizată de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*; remanența acestui comportament la două secole și jumătate de la observațiile ilustrului cărturar, dovedește că făcea parte din *„nucleul dur“* al codului nescris a ceea ce, cu un secol mai târziu de la data apariției cărții, va fi desemnat în țările noastre ca reprezentând *„moralul public“*: *„Nihil turpius estimant, quam crines feminae matrimonio iunctae aut viduae apparere, et capitale habetur detegere in publico mulieris caput. Contra, virgines dedecus ducunt, vel subtilissimo linteolo caput tegere: capitis enim nuditatem castitatis signum constituere“* / „Nu socotesc nimic mai de rușine decât să se vadă părul la o femeie măritată sau văduvă și se consideră o vină foarte mare descoperirea capului unei femei în public. Dimpotrivă, fetele socotesc că e rușine să-și acopere capul cu o năframă oricât de subțire, căci la ele capul gol este semnul feciorie i“.[8]

„Pragul“ dintre cele două stări era marcat în Vrancea de momentul *„dezhobodatului“*, când, la finalul nunții, nașa îi lua miresei voala – numită odinioară și în această zonă *„hobot“*; tot atunci nuna mare o pieptăna, îi punea în păr busuioc, o lega cu o batistă albă și o *„învelea“* cu ștergarul pe care-l va purta până la sfârșitul vieții. Această scenă ce consfințea trecerea la un alt statut social era și momentul nostalgic al *„chicării florilor“* și al despărțirii definitive de o stare pe care tânăra nevastă o va evoca ori de câte ori, în noua ei calitate, va da piept cu greutățile:

„Când eram la mama fată
Mâncam turta coaptă-n vatră
Și-mi era fața curată!“.[9]

Florile nalbei rămân o amintire, iar busuiocul va fi admis numai la una din „chiotorile“ cămășii, de care nevasta lega uneori un fir rupt dintr-o „stiblă“, cu rol eminamente odorizant. La fel se proceda și cu trandafirul, iasomia sau cu floarea, modestă ca înfățișare, dar frumos mirositoare, a „ruzetei“, dispărută astăzi. Din soiul de trandafir numit „de oală“ – datorită taliei sale reduse este posibil să fi fost cultivat inițial în ghivece de lut – mai pot fi întâlnite și acum tufe răzlețe în grădinile caselor vechi din Vrancea; florile sale „bătute“, de nuanța roșului bordo spre violet, degajă un miros pătrunzător, chiar și după ofilirea și uscarea petalelor. Tot din seria rozelor puse la „chiotoare“, le menționăm pe cele din soiul, de talie mijlocie, al „trandafirului franțuzesc“, de culoare roz intens – și florile rupte din tufele înalte și dese ale trandafirului alb.

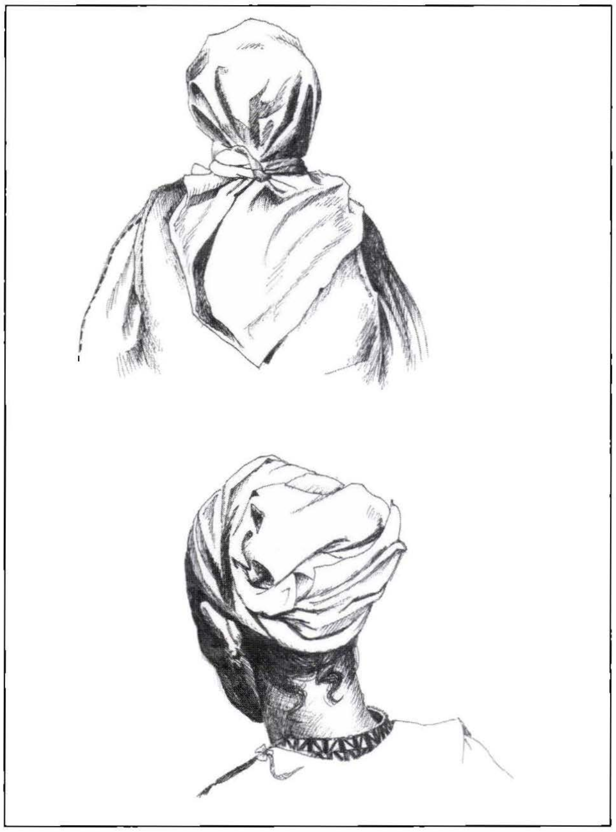
În comparație cu ușurința strângerii zilnice a părului în cocul unei fete mari – adevărată „floare la ureche“ cum sună zicala – pieptănătura și găteala capului nevestei era în Vrancea o operațiune complicată ce necesita, mai ales atunci când era vorba de ținuta festivă, ajutorul sau măcar asistența unor persoane cu experiență. Dificultatea era sporită și de faptul că într-o fază foarte veche, oglinzile lipseau din majoritatea caselor țărănești iar chipurile puteau fi reflectate doar de luciul apei din cofă.

După ce se lâ – cu mare precauție pentru a nu fi surprinsă de intruși și chiar de propriul bărbat[10] – nevasta își pieptăna și despărțea părul tot cu fusul, dar cu cărarea la mijloc; cele

[8] Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae* (ediție bilingvă), Editura Academiei R.S.R., București, 1973, p. 310–311

[9] 2008, Vidra, informator Alexandra Cherciu, 89 de ani

[10] Până prin anii '60 ai secolului trecut, existau femei bătrâne care spuneau nevestelor că „omul“ lor nu le văzuse niciodată spălându-și sau pieptănându-și părul, aceste operațiuni fiind făcute cu multă discreție.


4


6


5


7

Fig. 4. „Conciu" și „cârpă", văzute de la spate
Fig. 5. Bătrână din Vrâncioaia purtând „cârpă" peste „conciu" (Fl. Bobu Florescu)
Fig. 6. Bătrână din Vrâncioaia „învelită" cu ștergar (Fl. Bobu Florescu)
Fig. 7. Nevastă din Rucăr (Făgăraș) 1936 (Ion Chelcea)

două cozi împletite în trei vițe, la care unele femei intercalau şi meşe de păr fals, erau răsucite deasupra urechilor în două coarne, strâns legate cu o cârpă groasă din cânepă, ce avea în Vrancea rolul „conciului" din alte zone etnografice. Peste această primă *„legătoare"*, care sublinia protuberanțele cozilor răsucite, se punea *„cârpa"* propriu-zisă din pânză de cânepă sau în amestec cu bumbacul, cu colțurile înnodate la ceafă. (Fig. 4) Cu această ținută, femeia putea umbla prin casă sau în interiorul gospodăriei, în lada fiecăreia existând cârpe de rezervă, croite special din valul de pânză de casă. (Fig. 5) În faza arhaică a portului vrâncean, când, aşa cum spunea Cantemir, vederea părului unei femei măritate era prohibită în public, cârpa se învelea cu un *„fruntar"*.

Deşi dispărut din uz de la începutul secolului al XX-lea, ştim că *„fruntariul"* vrâncean era un ştergar cu vrâste la capete[11]; împăturit pe lungime, el se încolăcea în jurul frunții pentru a ascunde complet părul şi se lega peste cârpă la spate. În sfârşit, punerea ştergarului peste tot acest eşafodaj complicat reprezenta ultima operație, iar aspectul capului, rezultat în urma acestui travaliu, avea contingențe cu arta sculpturii[12]. (Fig. 6)

După cum se ştie, acestui tip de pieptănătură, care stă la baza gătelii capului din portul femeiesc vrâncean şi pe care specialiştii l-au identificat şi în câteva zone din sudul Transilvaniei, Ion Chelcea i-a consacrat un studiu special, devenit clasic în literatura românească de specialitate.[13]

Ca o completare la analiza reputatului etnograf, menționăm faptul, extrem de important pentru evitarea confuziilor, că în Vrancea *„coarnele"* rezultau, aşa cum am arătat, din aranjarea într-un anumit mod al părului şi nu prin aşezarea pe cap a unui suport artificial, confecționat din lemn, fier sau papură. (Fig. 7) Lipsa unor „adăogiri străine" de tipul celor menționate, atestă încă o dată, pentru portul vrâncean, caracterul său eminamente arhaic, cu rădăcini profunde în substratul cultural autohton, şi pledează direct pentru originea şi semnificațiile de natură magico-religioasă care s-au atribuit acestui obicei. Ca opțiune estetică în găteala capului femeii, „portul cu coarne" a avut o largă răspândire în timp şi în spațiu, din Europa de vest până în îndepărtata Mongolie. Imaginile din perioada „hegemoniei" modei burgunde în spațiul occidental[14] sau suita de pesonaje devenite celebre datorită penelului unor mari maeştri ai Renaşterii[15] (Fig. 8), înfățişează femei la care vălul



Fig. 8. Jan van Eyk. Portretul soților Arnolfini (1434), National Gallery, Londra. Detaliu (Andrei Oțetea)

[11] Aspect complet diferit de cel al „fruntarului" din portul muscelean, unde această piesă şi-a pierdut aspectul arhaic, înregistrat în Vrancea, devenind o bandă decorată cu broderii din mărgele colorate.

[12] Cornel Irimie, *Portul din Țara Oltului*, în *Caiete de artă populară*, Editura de Stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1958, p. 12, din care reproducem următorul citat: „în ansamblu portul femeilor (autorul se referă la situația din satul Rucăr-Făgăraş) este mai colorat. Babele poartă părul împletit în cosițe, căița cu riețe, fruntarul de mărgele negre şi pomeselnicul cu pânză albă. Găteala capului constă mai ales din pomeselnic, broboadă bizară ce se poartă «învăluit» peste cap sau pe sub barbă. El se potriveşte femeilor bătrâne – capul împodobit cu pomeselnic alb, la femei pare dăltuit".

[13] Ion Chelcea, *Portul «cu coarne»*, Muzeul Satului, Studii şi cercetări, Bucureşti, 1970, p. 143-162

[14] Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms*, Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin, 1982, p. 137-147

[15] *Idem*, p. 144–145. Extrem de sugestive sunt cunoscutele imagini din seria miniaturilor „Très riches heures du Duc de Berry" şi tablourile executate de Jan van Eyk sau Rogier van der Weyden cu personaje din Italia sau din mediile oraşelor flamande.



Fig. 9. *Bunică şi nepot din Drăguş – Ţara Oltului (Foto: Berman, 1929)*



Fig. 10. *Femeie din Vrancea (după o imagine foto din Paltin, perioada interbelică)*

este aşezat pe suporturi asemănătoare cu cele folosite până la finele perioadei interbelice în satele româneşti din Ţara Oltului.

Tot în acelaşi studiu, autorul susţine că spre deosebire de „pomeselnicul“ din Ţara Oltului (Fig. 9), care aparţine ariei culturale occidentale, ştergarul şi marama sunt piese care se încadrează exclusiv în aria orientală.[16] Felul în care este însă aşezat ştergarul în Vrancea contrazice, fie şi numai în „cazul special“ pe care-l reprezintă această zonă etnografică în istoria portului popular românesc, clasificarea făcută de reputatul etnograf. O simplă trecere în revistă a unor imagini din ultima fază a „goticului internaţional“ (Fig. 11) ne arată că în mediile „populare“, cum le-am numi astăzi, de la finele Evului Mediu, femeile îşi aranjau învelitoarea capului într-o manieră pe care o surprindem şi în portul vrâncean de veche tradiţie (Fig. 10), în care ştergarul avea, aşa cum vom arăta, consistenţă şi dimensiuni diferite de varianta sa târzie din mătase, aflată sub directa înrâurire a maramei orientale; aşadar, ca şi în alte domenii pe care le-am analizat pe parcursul unor lucrări anterioare consacrate Vrancei[17], acest aspect particular al gătelii capului în portul femeiesc de aici, împinge în exteriorul arcului carpatic frontiera ce separă cele două mari arii culturale, ce se întrepătrund în spaţiul românesc. (Fig. 6, 10, 12)

Nu mai puţin interesantă ni s-a părut informaţia potrivit căreia, până la începutul secolului XX, în grupul de sate de la intrarea în Depresiunea Vrancei, s-a purtat şi fesul. Chiar dacă prin anii '60 ai secolului trecut bătrânele îşi mai aminteau că în copilăria lor auziseră de femei care aveau un fes pe sub ştergar, nu am putut afla suficiente detalii pentru a-i putea reconstitui forma şi stabili materialul din care era confecţionat. Personal înclinăm să credem că în Vrancea fesul era foarte apropiat de descrierea pe care i-au

[16] Ion Chelcea, *op. cit.*, p. 193. Autorul se referă, evident, şi la tipul de „îmbrobodeală“ cu aceste piese.

[17] Ion Cherciu, *Bisericile de lemn din Ţara Vrancei, factor de identitate culturală*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003, p. 40-41



Fig. 11. „Fecioara îndurărilor", Suabia, către 1480. Staatliche Museum, Berlin (Jacques le Goff)

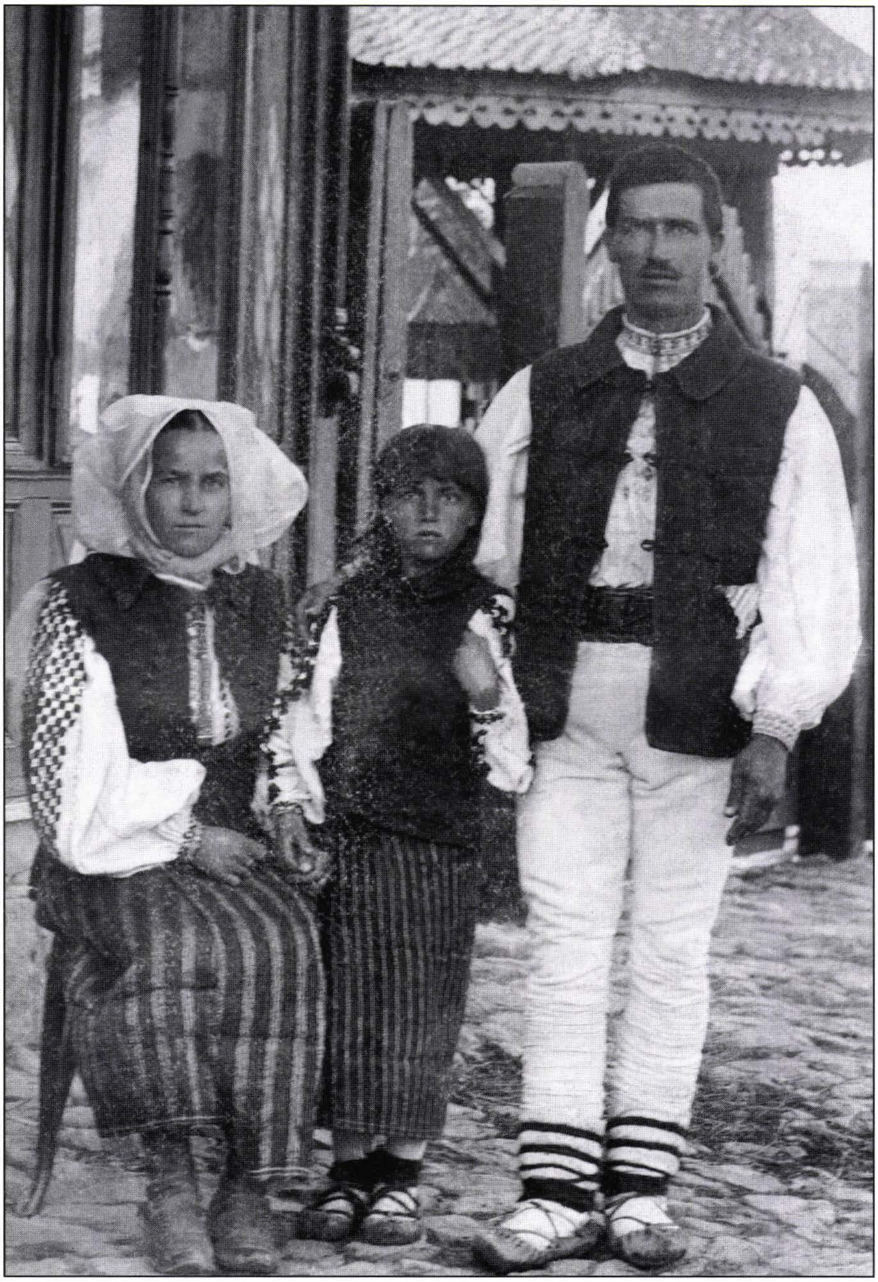


Fig. 12. *Familie din Negrileştii Vrancei (cca. 1910). Colecţia Costică Neagu*

făcut-o majoritatea autorilor români, începând cu dr. Nicolae Manolescu[18], fiind foarte asemănător cu calota din pâslă de culoare roşie întâlnită în portul buzoian şi în Ţinutul Neamţului şi complet diferit de aspectul pur oriental pe care acestă piesă îl avea în unele aşezări din zona vecină a Râmnicului Sărat. De asemenea, nu este deloc lipsit de importanţă faptul că fesul a circulat în Europa cu mult înainte de venirea turcilor, care au impus, începând cu arealul balcanic, forma şi denumirea sa actuală pe continentul nostru.

Observăm că indiferent de natura suportului, piesa de bază pentru acoperirea şi găteala capului femeii măritate rămâne în Vrancea ştergarul. Evoluţia sa, de la sfârşitul secolului

[18] Dr. Nicolae Manolescu, *Igiena ţăranului român*, Bucureşti, 1894. Referitor la aceeaşi problemă, menţionăm contribuţiile dr.-lui C.I. Istrate din „Prefaţa", la *Dacia preistorică* a lui Nicolae Densuşianu, apărută la Bucureşti, în 1913 şi pe cele ale lui Tache Papahagi din *Images d'Ethnographie Roumaine*, Tomes I, II, III.

al XIX-lea până la mijlocul perioadei interbelice, este în strânsă legătură cu materialul din care a fost țesut și gradul de asimilare a influențelor venite în urma colportării, la scară națională, a maramelor provenite, în cazul Vrancei, din fieful lor tradițional, Muscelul; pe vechiul drum comercial care leagă Rucărul de Bran, negustorii români din Brețcul Covasnei le aduceau, împreună cu alte mărfuri, la târgurile de la Vidra, de unde, expuse „pe gard", erau alese și cumpărate de vrâncencele înstărite.

Deși Ion Diaconu menționează și ștergarele din lână[19], cele mai vechi piese care ne-au parvenit sunt țesute din bumbac. Decorul este simplu, mărginindu-se la un grupaj de vrâste „din tort buit" în calaican, dispuse la capetele ștergarului. Menținerea vechii denumiri legate de materialul primar – tortul – ne arată că într-o fază veche ștergarele erau țesute integral din cânepă, la fel cu *„legătoarea"* conciului și cârpa. În general, la această categorie de piese preocuparea pentru ornament nu depășește nivelul „ridicăturilor" făcute cu speteaza și dispunerea, în spațiul rămas liber între câmpurile de la capete, a unei succesiuni de vrâste, iar din punct de vedere cromatic se detașează, pe fondul alb, doar pragurile de galben – ocru ale *„tortului buit"*. La ștergarele din „bumbac sacâz", țesute în trei ițe, tehnica năvădelii permite atingerea unui nivel artistic notabil, apropiindu-le sensibil de aspectul mâniștergurilor din Bucovina.

Pătrunderea borangicului și în industria casnică textilă din Vrancea – pe un teren deja pregătit de circulația maramelor *„de Brețcu"* – va marca decisiv, sub aspect ornamental și stilistic, ștergarul din portul local.

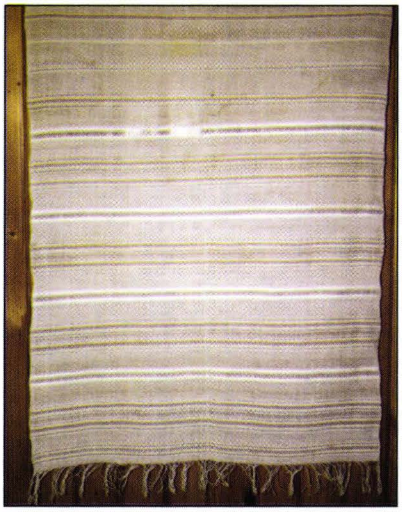
Procesul este vizibil începând chiar cu piesele la care noul material este încă în combinație cu bumbacul (Fig. 13); pe o suprafață sensibil mai mare în comparație cu cea a vechilor ștergare, se conturează treptat la cele două capete, câmpurile ornamentale de rezistență ale piesei; vrâstele de la extremități susțin acum compoziții din ce în ce mai elaborate, în care recunoaștem motive decorative de veche tradiție în repertoriul artistic local, cum ar fi *„cârligul ciobanului"*, *„puiul cofelor"*, *„mocănelul"*, (Fig. 14a, b) etc. sau ornamente fitomorfe puternic stilizate. (Fig. 15) În aceeași tehnică a alesului peste fire și tot din bumbac alb intens, *„sacâz"* sau mercerizat, *„câmpul ștergarului"* va fi presărat cu *„pui săriți"* la o scară mult mai redusă față de mărimea celor dispuși la extremități. (Fig. 16)

Această schemă decorativă, sensibil influențată de marama musceleană, va fi menținută – și constant ameliorată de evoluția gustului local – la majoritatea ștergarelor de borangic țesute în Vrancea. Chiar și atunci când se va opta pentru *„înhămăturile"* de pe piesele cumpărate de la iarmaroace, ștergarele autohtone se vor deosebi prin menținerea registrelor de vrâste de la capetele țesăturii și a seriei de *„șârâmboaie"* întâlnite și pe *„foile"* catrințelor alese sau păritare. (Fig. 17) La aceste observații de natură stilistică, adăugăm diferențele legate de consistența diferită a firului de borangic, mult mai plin în Vrancea datorită calității frunzelor de dud, ce conferă țesăturii din mătase aspectul unui văl scrobit, suplinind, pe o anumită treaptă a evoluției gătelii capului, eliminarea suporturilor tradiționale.

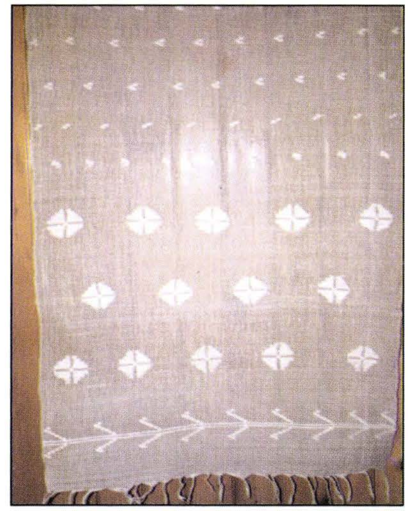
Tot ca o particularitate locală menționăm și ștergarul din borangic *„buit"* în culoare galben intens, de mare efect decorativ, mai ales atunci când singura opțiune estetică rămâne vrâsta din bumbac alb. (Fig. 18 a) Vechiul obicei al *„baterii pe rost"* a mătăsii la ștergarele urzite din bumbacul cu firul subțire și aspru, numit *„perișor"*, s-a menținut până târziu în unele sate de sub munte. De multe ori gustul local pentru accentele de culoare, specifice broderiei cu fir, au dus, tocmai în cazul acestor piese, la interpretări extrem de reușite ale breviarului ornamental local prin *„chicarea"* motivelor cu *„feluri"* de arnici în nuanțe de roz, roșu, verde și galben. (Fig. 18 b)

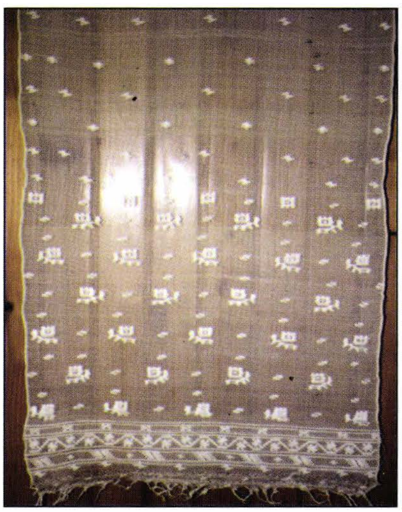
Generalizarea ștergarului de borangic în portul vrâncean de sărbătoare și în cel ceremonial din perioada interbelică va duce treptat, așa cum am mai subliniat, la transformarea radicală a pieptănăturii și implicit a gătelii

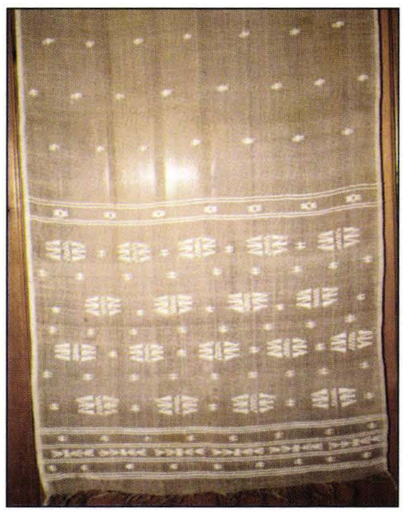
[19] În colecțiile muzeului din Focșani există o singură piesă pe care am achiziționat-o în anii '80 ai secolului trecut din Vrâncioaia. „Perișorul" alb din care era țesut ștergarul provenea însă din comerț și nu din prelucrarea casnică a lânii autohtone. Menționăm că sub această denumire se înregistrează și o anumită categorie a firelor din bumbac subțire și aspru, folosit în Vrancea tot la țesutul ștergarelor (simplu sau cu urzeală din „perișor" și „bătaie" din borangic).

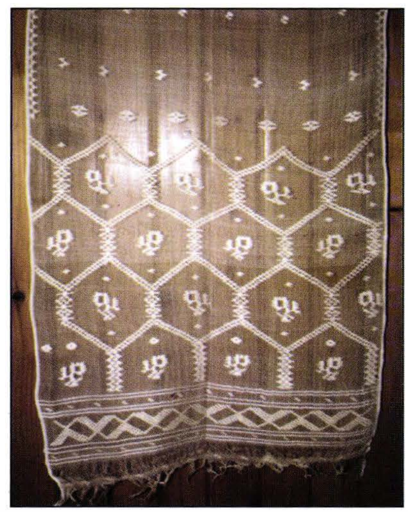

13

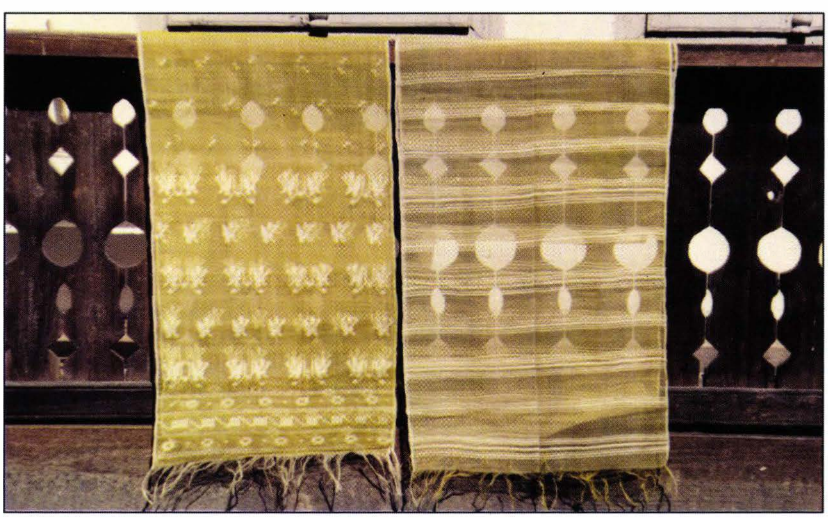

14a


14b


15


16


17


18a


18b

Fig. 13–18. *Ipostaze ornamentale și stilistice ale ștergarului de Vrancea*

capului femeilor măritate, în sensul că aranjarea sa va suferi abateri radicale de la stilul tradițional specific zonei; cârpa din cânepă va fi înlocuită cu *„batista"* fină din bumbac, iar unele neveste vor prefera să-şi strângă părul într-un coc împodobit cu mărgele, vizibil acum prin țesătura transparentă din mătase. Abaterile de la cutuma vestimentară sunt mai evidente la persoanele pe care cochetăria le va împinge să folosească drotul şi fierul pentru răsucit cârceii, acolo unde, în portul arhaic se zărea doar marginea fermă a țesăturii *„fruntariului"*. (Fig. 19) De asemenea, se generalizează aranjarea maramei sub forma unei eşarfe - absolut necunoscută înainte - ce va rămâne singura modalitate întâlnită astăzi, (Fig. 20) când aproape nici femeile în vârstă nu mai ştiu *„cum se punea ştergarul odată"*. (Fig. 21a, b, c, d) Mutațiile sunt vizibile încă din timpul primei campanii de la Nerej, din 1927, condusă de profesorul Dimitrie Gusti, când fotograful Iosif Berman imortalizează pe clişeele de sticlă tipuri umane şi scene memorabile, între care şi celebra imagine a femeilor din pridvorul bisericii de lemn din Poduri (Fig. 22); portul ştergarului aranjat după vechile canoane este trecut la legenda unor fotografii în categoria costumelor „pe care îl mai au doar femeile bătrâne", fără a avea însă nici la acea dată suportul complet prevăzut de tradiție.

Această perioadă de maximă efervescență a invelitorilor de cap din mătase a fost precedată, aşa cum scriam într-un studiu anterior, de tăvălugul necruțător al primului război mondial care a prins Vrancea în cleştele armatelor beligerante, lăsând în urmă un prăpăd care nu s-a şters nici astăzi din mentalul colectiv. Sărăcia[20] care i-a urmat şi numărul mare al văduvelor îndoliate a grăbit şi aici apariția *„tulpanului"*, *„broboadei"* şi a *„casâncelor"* negre cumpărate din prăvălii sau de la negustorii ambulanți, care, printre ştergare, „împestrițează" în mod neplăcut adunările sau grupurile de femei aflate la hramuri, pe ulițe sau la horă.

De asemenea, în unele sate din partea de sus a Țării Vrancei şi de pe cursul superior al



Fig. 19. ***Nevastă din Negrileşti pieptănată cu „cârcei". Desen după o fotografie făcută la începutul perioadei interbelice***

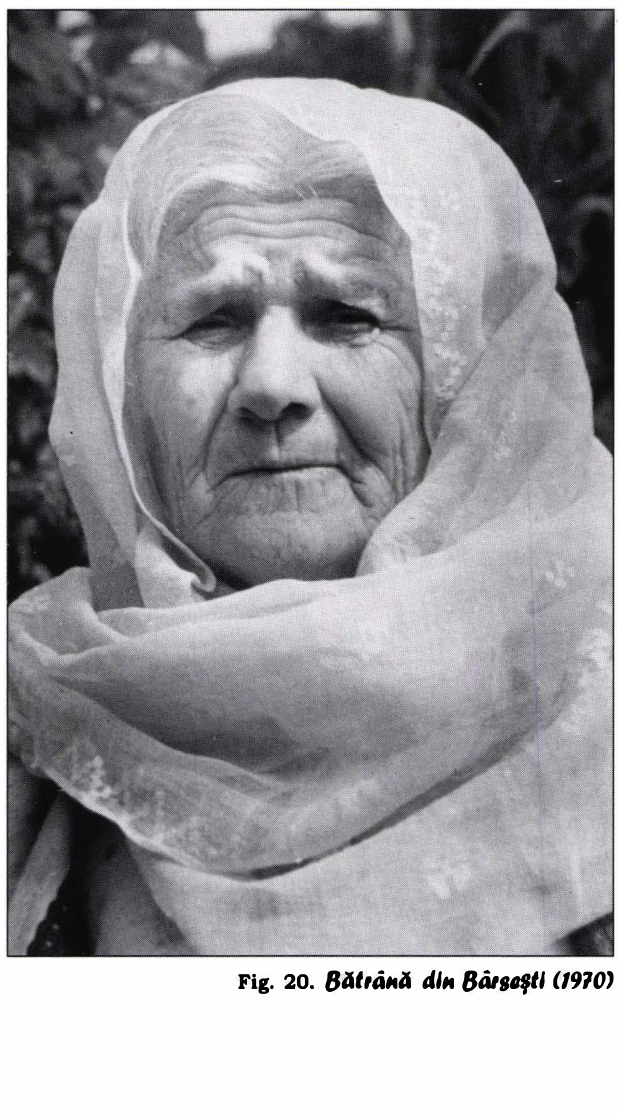
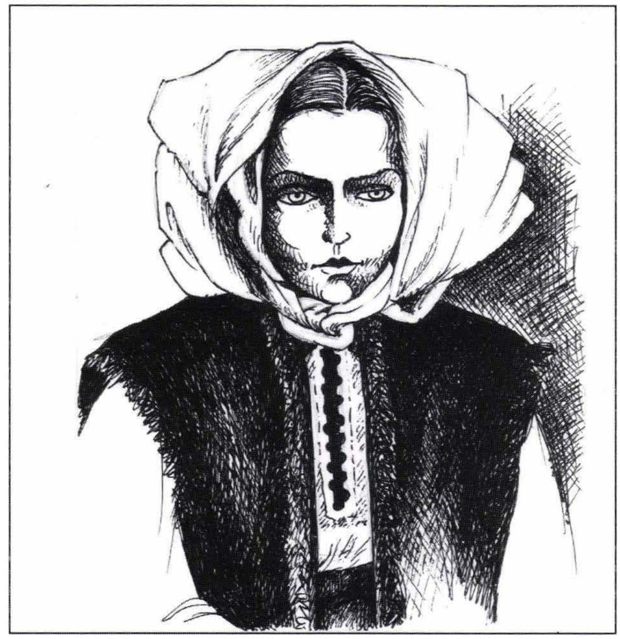


Fig. 20. ***Bătrână din Bârseşti (1970)***

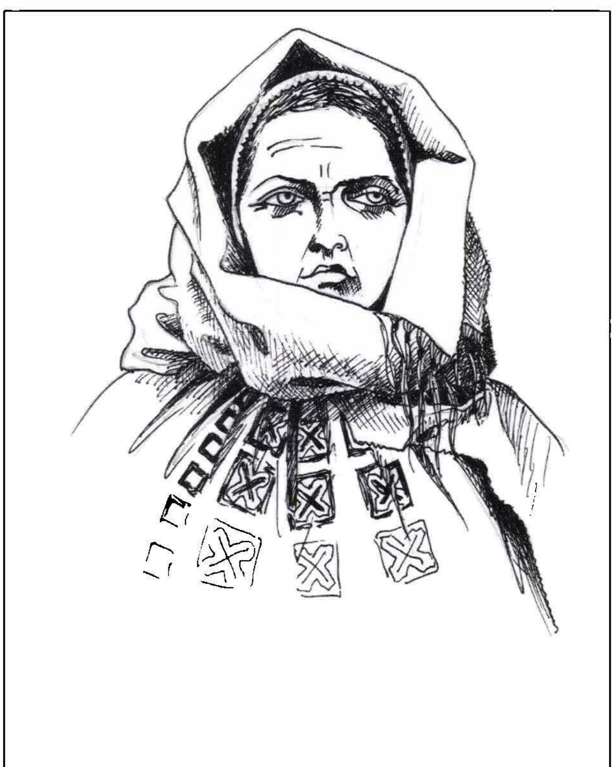
[20] Numită în Vrancea „lipsă".



a



b



c



d

Fig. 21 a, b, c, d. *Forme de aranjare a ştergarului specifice portului femeiesc vrâncean*



22

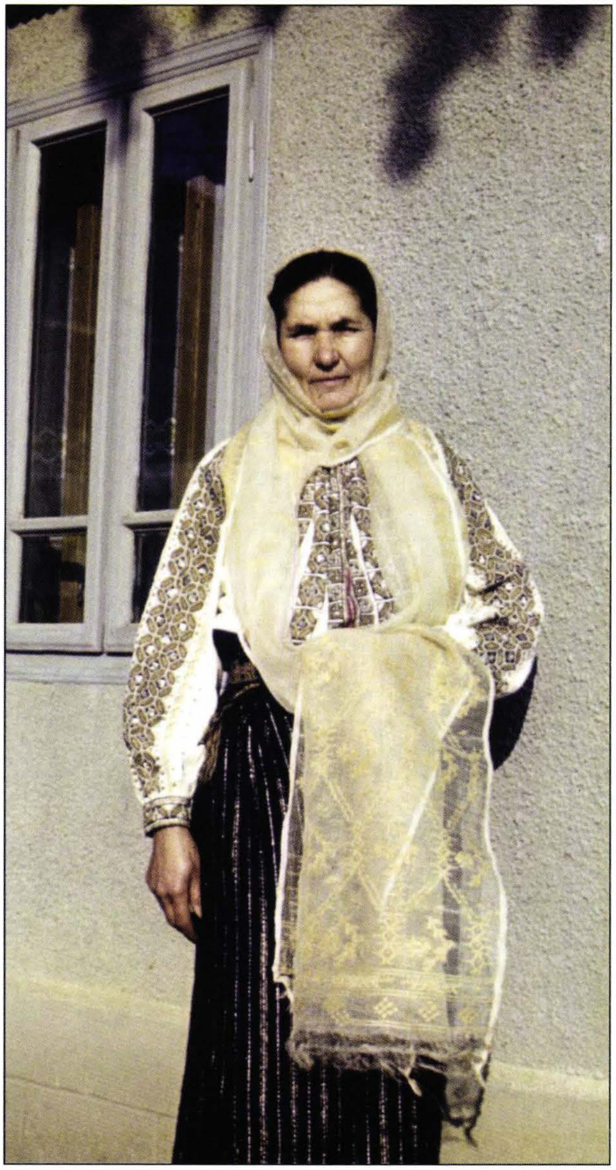




23a 23b

Fig. 22. *Femei din Nereju la biserică (Foto: Berman, 1927)*

Fig. 23a. *Grup de femei din Vrâncioaia. Nevasta mai tânără poartă „durmea" (1965);* b. *Detaliu. Colecția Clemansa Mihăilescu*



a



b

Fig. 24. Femei din Vidra (a) și Voloșcani (b) „gătite" cu ștergare din borangic. Colecția Clemansa Mihăilescu

Văii Milcovului își va face apariția „durmeaua"[21] (Fig. 23 a, b) albă, mult mai ușor de confecționat și mult mai practică decât ștergarul, al cărui port presupunea încă, pentru acea perioadă, obligativitatea unei alte țesături pe dedesubt. Unele femei vor rămâne însă atașate, și după ultimul război, portului ștergarului din borangic în zilele de sărbătoare sau la momentele festive din viața comunității sătești ori a familiei, (Fig. 24 a, b) cerând să fie îngropate, chiar și în zilele noastre, cu această superbă țesătură, deopotrivă veșmânt și podoabă.

[21] Bucata din pânză de casă – sau de târg – de formă triunghiulară era împodobită pe porțiunea din dreptul frunții, cu „colțișori" din mărgele sau făcuți cu croșeta. Spre deosebire de ștergar, „durmeaua" a avut în Vrancea o circulație restrânsă în timp și în spațiu, existând sate în care portul acestei piese de sorginte orientală, pătrunsă extrem de târziu în această zonă, nu a putut fi semnalat.

Cămaşa

Ca funcție utilitară şi valoare estetică, cămaşa femeiască reprezintă piesa de rezistență din portul popular vrâncean; ea se încadrează în cele două tipuri principale, şi general româneşti, al iei dacice, încrețite la gât, şi al cămăşii drepte, sau dalmate, cunoscută în Vrancea sub numele de *„cămeşoi"*.

Din faptul că amândouă au în mod obligatoriu poalele cusute de ia propriu-zisă[22], derivă în această zonă percepția potrivit căreia numai ansamblul cămaşă + poale reprezintă piesa întreagă, ce trebuie considerată şi evaluată ca atare. De aceea, expunerea ei trunchiată pe culme sau chiar simpla constatare a absenței poalelor de la o cămaşă în varii împrejurări de către o persoană din afara familiei erau tabu-uri pe care femeile de aici le respectau odinioară cu strictețe. De multe ori, în timpul campaniilor de cercetare şi achiziții pentru colecția de port a Muzeului Vrancei, am întâlnit bătrâne care au cedat cu greu rugăminților noastre de a ne arăta cămăşile care, nemaifiind îmbrăcate, fuseseră văduvite de poale în perioada crizei de pânză de după ultimul război.

Datorită croiului foarte simplu, ce impunea, în mod obligatoriu, şi un decor pe măsură, *„cămeşoiul"* a avut, într-o fază veche a portului de lucru, o frecvență mult mai mare decât cămaşa încrețită la gât. La uşurința confecționării sale se adăuga posibilitatea economisirii de material textil şi calitățile absorbante cu totul speciale ale pânzei de cânepă, mai ales în timpul muncilor din toiul verii. (Fig. 25)



Fig. 25. *Bătrână din Vrancea în port de lucru*

Pe seama cămeşoiului şi sub influența *„cămăşilor naționale"* purtate la serbări şi ocazii festive de învățătoarele din mediul rural, putem pune apariția şi răspândirea, începând cu a doua jumătate a perioadei interbelice, a cămăşii încrețite la gât şi cu mânecile largi, fără brățări sau volane la marginile de jos. În sprijinul opiniei noastre vine faptul că atunci când pânza era țesută din amestecul bumbacului cu mătasea naturală, această cămaşă, atipică pentru Vrancea, se numea *„cămeşoi din borangic"*. Cum diferența de grosime dintre firele de urzeală din bumbac şi cele ale bătelii din borangic făcea dificilă broderia pe o astfel de pânză, motivele erau alese în război cu mătase vegetală în tehnica *„peste fire"*, folosită şi la decorarea ştergarelor. Dincolo de faptul că se confecționa mult mai uşor decât cămaşa cusută, ce necesita uneori câteva luni de brodat *„pe apucate"*, cămeşoiul de borangic, datorită policromiei alesăturilor, agrementate cu paiete albe sau galbene, era de un mare efect decorativ, diversificând, o dată în plus, paleta portului femeiesc de sărbătoare şi răspunzând gustului orientat

[22] Respectiv de „cămeşoi".

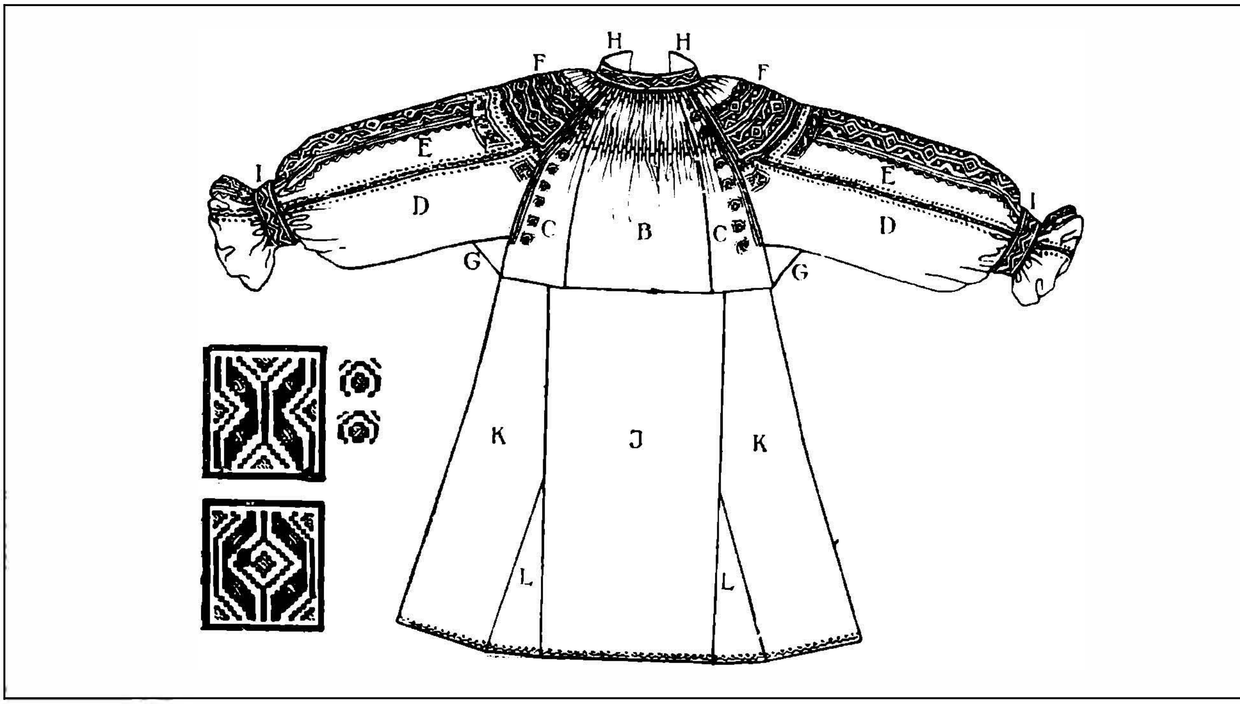


Fig. 26. ***Cămaşă femeiască din Nereju, văzută din spate, având creţurile „gherdanului" cusute cu „găitan"; A. ciupag faţă; B. spate; C. clinul la spate; D. mânecile; E. „bucata" mânecii; F. altiţa; G. pava; H. gulerul; I. brăţara; J. poalele; K. clini la poale; L. clini mici (Fl. Bobu Florescu)***

spre formele şi cromatica barocă din deceniile trei şi patru ale secolului XX, pe care le vom prezenta într-un capitol separat[23].

Cu ascendenţă directă în portul dacic, cămaşa femeiască de Vrancea, prin toate cele trei variante înregistrate etnografic – cu mâneca din gât, cu altiţă şi cu mâneca răsucită – prezintă o întreagă serie de elemente şi particularităţi ce o individualizează şi o personalizează în contextul pieselor similare din sfera costumului popular românesc. Pentru evidenţierea acestora, materialului ilustrativ, selectat din colecţiile muzeale, particulare şi de pe teren, îi vom alătura – cu amendările de rigoare – seria integrală a schiţelor şi schemelor de croi, publicate pentru prima dată în literatura noastră de specialitate de Florea Bobu Florescu, într-o lucrare care, la vremea când a fost tipărită, a trebuit să se supună rigorilor impuse autorilor de editorii cunoscutei serii de *„Caiete de artă populară"*.[24]

Elementul cel mai frapant, care face inconfundabilă cămaşa femeiască de Vrancea, este *„gherdanul"* – un încreţ plasat de obicei în treimea superioară a stanului din spate (Fig. 26). Creat din motive practice, *„ca să nu pice cămaşa"*, *„gherdanul"* stabilizează şi menţine uniform cutele pornite de sub guler, iar apariţia sa este exploatată din punct de vedere decorativ prin brodarea, pe muchia pânzei, a unui *„găitan"*. Simplu, sau sub forma unor *„şărâmboaie"*, cusute cu arnici roşu sau negru, acest tip de cusătură va fi practicat şi pe creţurile de sub bentiţa gulerului sau deasupra brăţărilor, detaşându-le net de restul ansamblului. (Fig. 27)

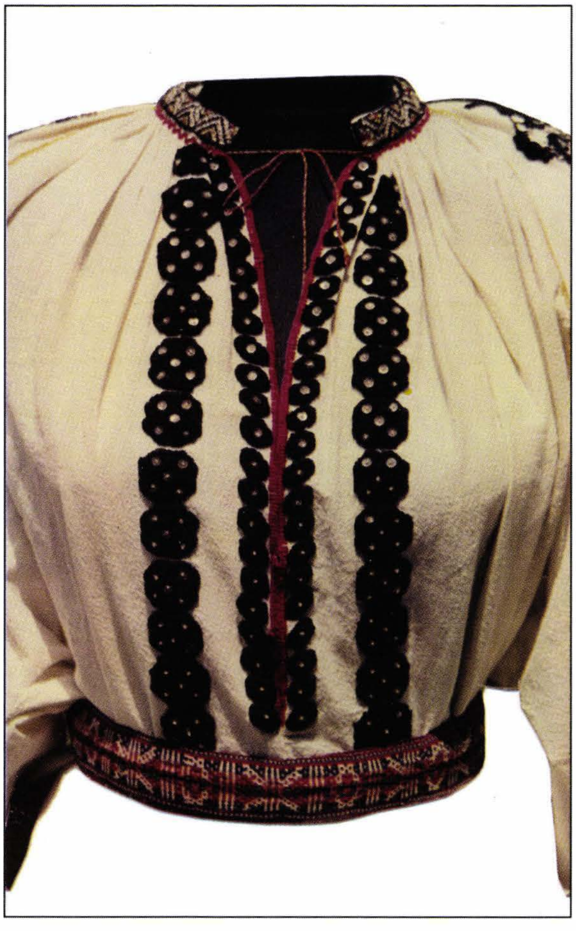
Din aceeaşi grupă, a broderiilor speciale legate de muchiile pânzei, face parte şi *„puri-*

[23] O parte din aspectele legate de acest fenomen a fost analizată în vol. *Arta populară din Ţara Vrancei*, p. 129–130

[24] Florea Bobu Florescu, „Portul popular din Ţara Vrancei", Editura de Stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1958. De acelaşi autor menţionăm lucrările *Portul popular din Moldova de Nord* şi *Portul popular din Muscel*, iar din cadrul seriei de „Caiete" numele altor specialişti de marcă, precum Tancred Bănăţeanu (*Portul popular din Ţara Oaşului*), Cornel Irimie (*Portul popular din Ţara Oltului – zona Avrig* şi *Portul popular din Ţara Oltului – zona Făgăraş*), Nicolae Dunăre (*Portul popular din Bihor*), Romulus Vuia (*Portul popular al Pădurenilor*) etc. Pentru aceeaşi problematică, legată de schemele de croi şi de tipologia derivată din acest aspect fundamental al costumului popular, menţionăm catalogul – unic ca întindere şi conţinut în literatura românească de specialitate – elaborat de Hedvig-Maria Formagiu (*Portul popular din România*, Bucureşti, 1974).



27



28a



28b

Fig. 27. *Cămașă femeiască din Andreiașu, văzută din spate*

Fig. 28 a, b. *Cămăși femeiești din Voloșcani și Nerej privite din față*

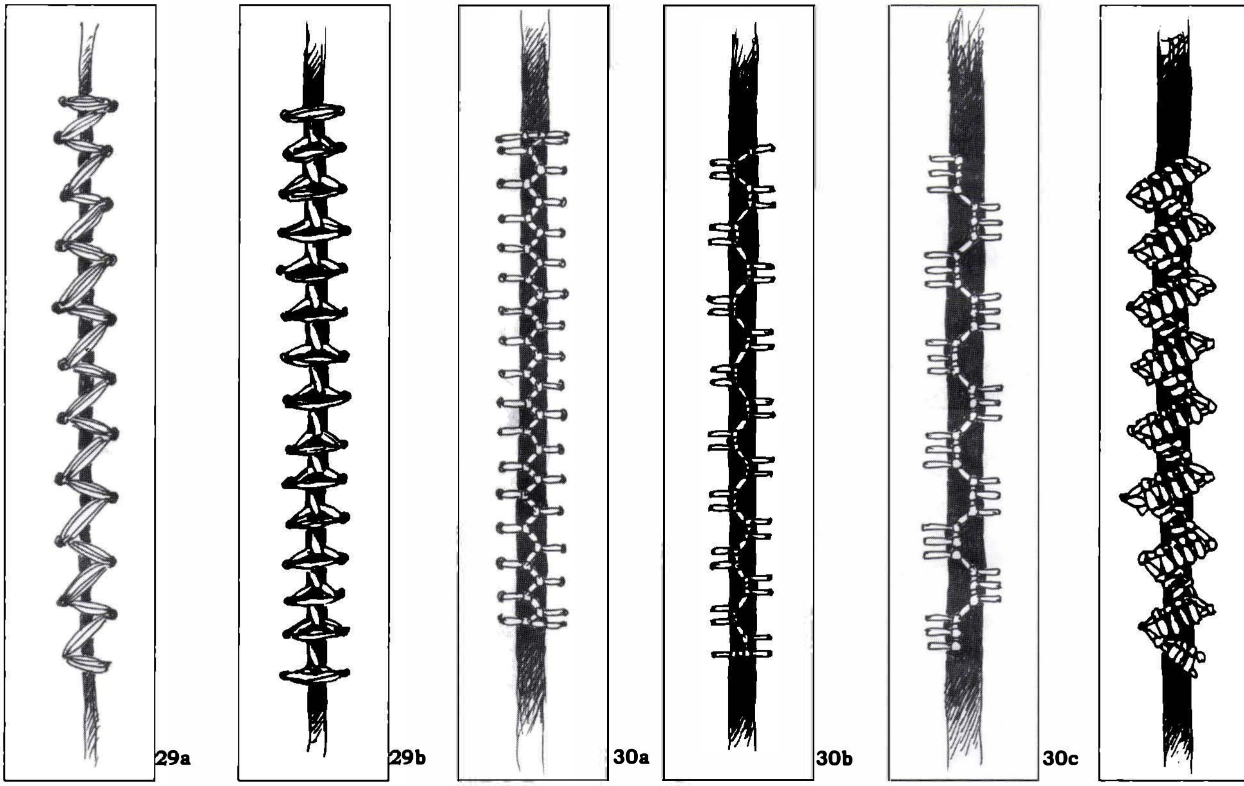


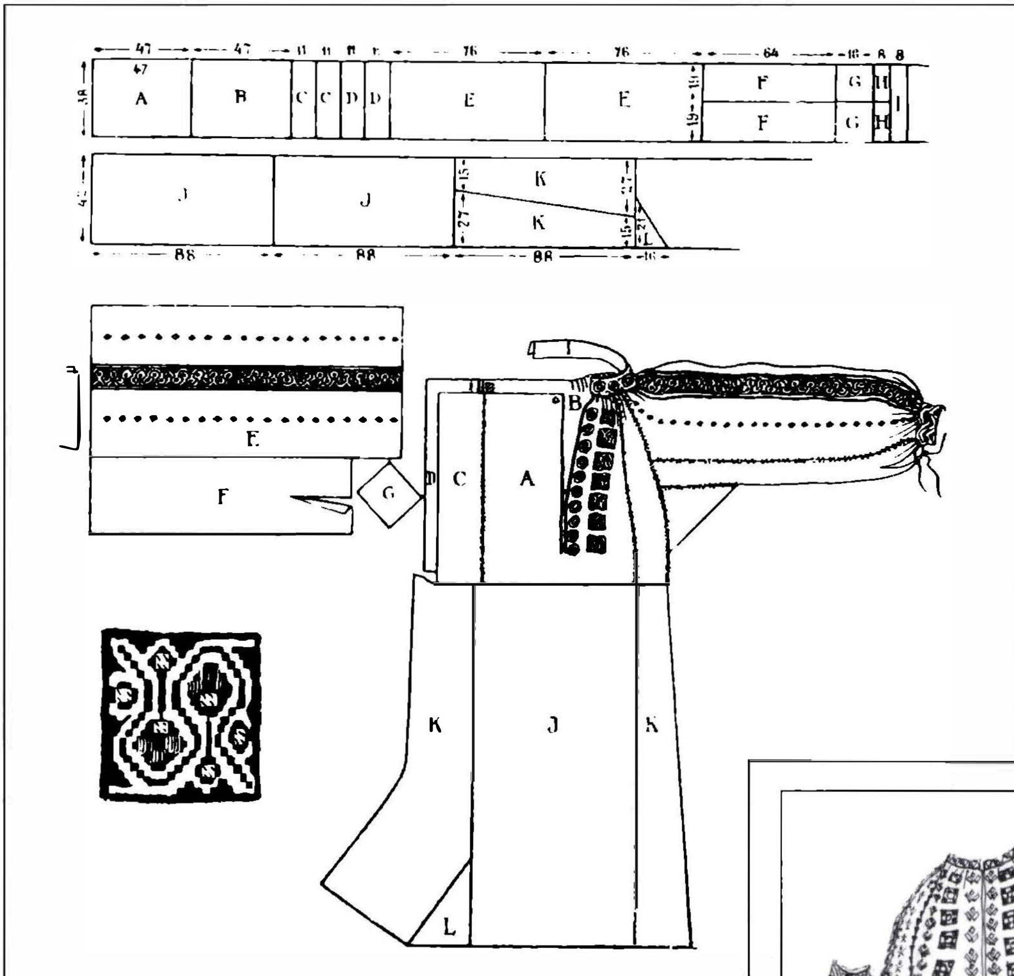
Fig. 29 a, b. *Tipuri de „încheială" (prindere a bucăților de pânză): „suveicuța" și „cheița"*
Fig. 30 a, b, c, d. *„Înnodățica" pe 1, 2 și 3 „picioare" și „Ghicul" (d)*

celul", menit să stopeze destrămarea marginilor atunci când cămășii *„i se taie gura"*. Cusut în portul vechi cu arnici roșu sau în alternanță cu cel negru (Fig. 28 a, b), *„puricelul"*, numit uneori și „bătaia" de la gura cămășii, permite avansarea progresivă a tăieturii de pe stanul din fața iei în funcție de scopul urmărit. Dacă la *„cămașa de soacră"* *„gura"* era aproape netăiată, în cazul alăptării despicătura era împinsă până la refuz, la capătul *„puricelului"*, pentru ca mama să-și poată scoate sânul afară.

Nu putem încheia această succintă prezentare fără a sublinia importanța cu totul specială ce se acordă în portul vrâncean modului de asamblare a componentelor cămășii; gama variată de cheițe făcute cu acul, de la cele simple – *„suveicuța"* și *„cheița"* (Fig. 29 a, b) – până la cele elaborate – *„înnodățica"* și *„ghicul"* (Fig. 30 a, b, c, d) – are, dincolo de rolul practic, și unul explicit decorativ, menit să sublinieze și să *„exploateze"* din punct de vedere artistic liniile croiului.

Dacă la cei doi stani, în afara *„puricelui"* și a *„rândurilor"* de *„pui"* care-l însoțesc, motivele sunt dispuse vertical, sub forma unor benzi sau fragmentat, într-o succesiune simetrică de pătrate, situația se schimbă radical atunci când analizăm câmpurile ornamentale de pe mâneci, deoarece forma și întinderea lor derivă direct din tipul de croi; în timp ce la cămașa cu mâneca din gât decorul va beneficia de existența unui spațiu continuu, cuprins între guler și brățară (Fig. 31 a,b), la cea cu altiță va evolua ținând seama de suma câmpurilor ornamentale ale celor două părți care alcătuiesc mâneca. Acest aspect derivă din faptul, extrem de important, că în Vrancea altița este croită separat, fiind considerată – și tratată – ca o parte componentă a cămășii (Fig. 32). Indiferent însă de mărimea sau de modul de articulare a câmpurilor mânecii, soluțiile decorative alese în această zonă pentru cele două variante ale cămășii încrețite la gât s-au dovedit a fi cele optime, atât din punct de vedere al folosirii spațiului, cât și din punct de vedere estetic.

Vom constata așadar că rareori întâlnim în portul românesc ii de rafinamentul și eleganța subtilă a *„cămășii cu răură"* din costumul vrâncean de sărbătoare; în deplină concordanță cu generozitatea spațiului alb, oferit de croiul mânecii, existența unui singur galon decorativ



a

b



Fig. 31 a. *Cămașă femeiască din cătunul Ploștina, comuna Vrâncioaia;* A. *fața;* B. *spatele;* C. *clinul la ciupagul din față;* D. *clinul la stanul din spate;* E. *mâneca;* F. *„bucata" (clinul) mânecii;* G. *pava;* H. *brățara;* I. *gulerul;* J. *foile drepte la poale;* K. *clinii la poale;* L. *clinul mic (Fl. Bobu Florescu)*

Fig. 31 b. *Cămașă cu râură din Vidra*

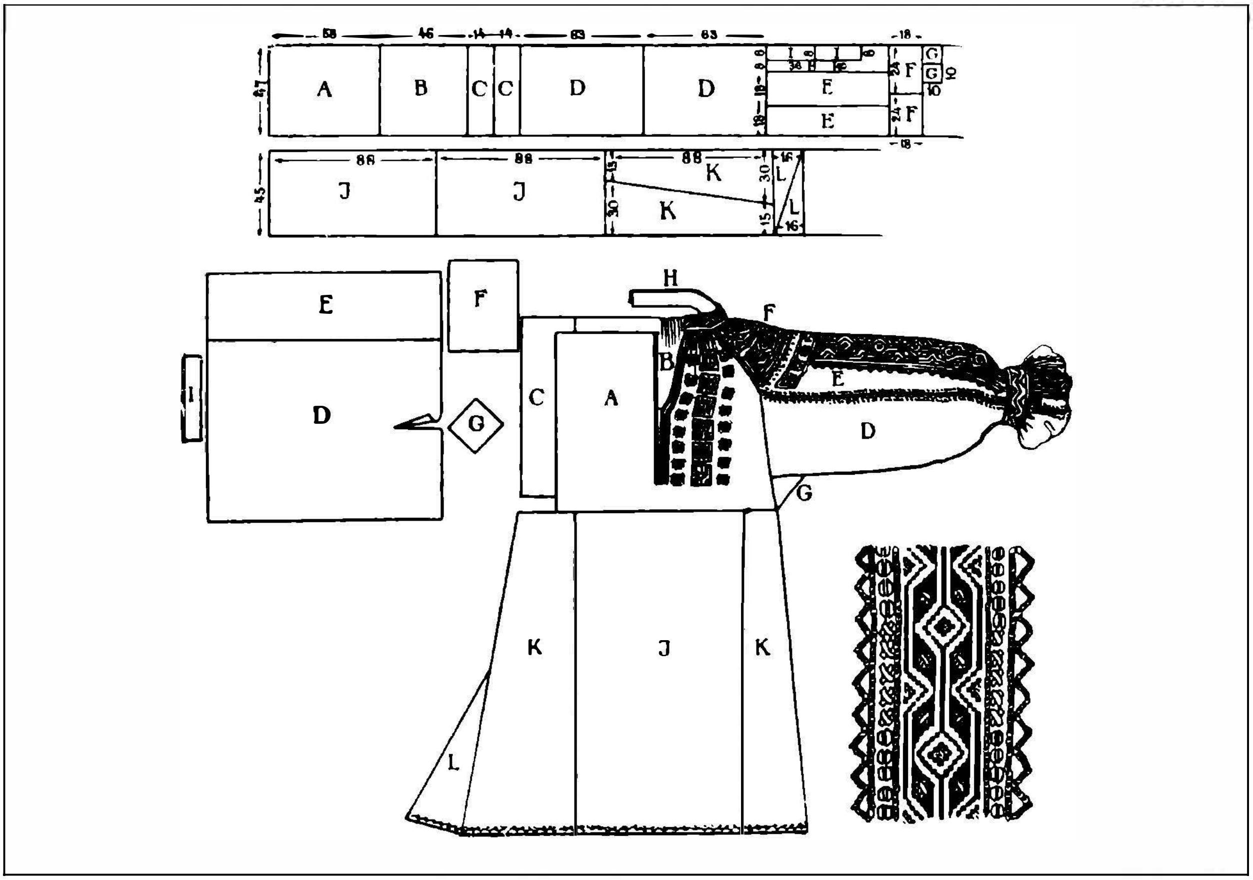


Fig. 32. *Cămaşă femeiască din Nereju– Vrancea;*
A. *ciupag faţă;* B. *stanul din spate;* C. *clinul la spate;* D. *mânecile;* E. *„bucata" mânecii;* F. *altiţa;* G. *pava;* H. *gulerul;* I. *brăţara;* J. *poalele;* K. *clinii la poale;* L. *clinii mici (Fl. Bobu Florescu)*

ilustrând, mai adesea, recurenţe din repertoriul ornamenticii neolitice, duce la obţinerea unui efect estetic maxim, indiferent de perioada căreia îi aparţine piesa sau încadrarea tipologică a motivelor (Fig. 33 a, b, c, d). În cazul dispunerii motivelor într-o *„tablă"* compactă impresia artistică se menţine la aceleaşi cote înalte datorită efortului constant de *„reinterpretare"* a recuzitei ornamentale tradiţionale specifice *„răurii"* şi a mânuirii, cu aceeaşi măiestrie, a calităţilor unor materiale din categoria firului metalic şi a tehnicilor de broderie specifice zonei. (Fig. 34)

La decorul mânecii aparţinând cămăşii cu altiţă, registrele decorative succesive de pe suprafaţa acestei *„componente"* se opun, într-o simetrie perfectă, schemei decorative preluate de la prima variantă. (Fig. 35 a, c) Remarcăm, de asemenea, aranjarea ornamentelor de sub altiţă şi în „fâşii" (*„de-a coasta"* sau *„costeşat"*), în compoziţii care amintesc de o schemă decorativă foarte răspândită în portul popular moldovenesc. (Fig. 35 b)

În afara dispunerii perpendiculare, pe axe opuse, delimitarea netă a câmpurilor decorative ale altiţei şi mânecii propriu-zise este sporită de prezenţa obligatorie a *„încreţului";* acesta păstrează uneori aspectul de la care i s-a tras această denumire, amintind de modul în care, într-o fază foarte veche a iei româneşti, erau asamblate cele două componente care alcătuiau mâneca. (Fig. 36) Concentrarea, pe un spaţiu modest în comparaţie cu cel întâlnit la iile din portul altor zone etnografice, a elementelor definitorii ale broderiei locale atunci când se va renunţa la *„coaserea"* încreţului numai cu *„tiriplicul"* de nuanţa ocrului (Fig. 37 a), face din această parte a decorului cămăşii vrâncene o capodoperă în miniatură, ce transcede limitele straiului ţărănesc. (Fig. 37 b, c)

În ciuda faptului că a fost o prezenţă limitată la satele din Vrancea nordică, mai apropiate de Soveja, unde credem că a pătruns



33a



33b



33c



33d



34

Fig. 33. *Cămăși cu râură: Vrâncioaia (a), Podu' Nărujei (b), Năruja (c), Nereј (d) (Foto: Berman, 1927)*

Fig. 34. *Cămașă „cu tablă" (Tulnici)*



35a



35b



35c

36



Fig. 35. *Cămăși femeiești: cu altiță și râură (a) (Tulnici); cu altiță și decorul „costeșat" (b) (Nerej, Foto: Berman, 1927); cu altiță și tablă (c) (Vrâncioaia)*

Fig. 36. *Altiță și încreț. Detaliu (Năruja)*


a

Fig. 37. Ipostazele ornamentale ale încrețului la cămașa femeiască de Vrancea
a. Coza (Tulnici)
b. Năruja
c. Podul (Valea Sării)

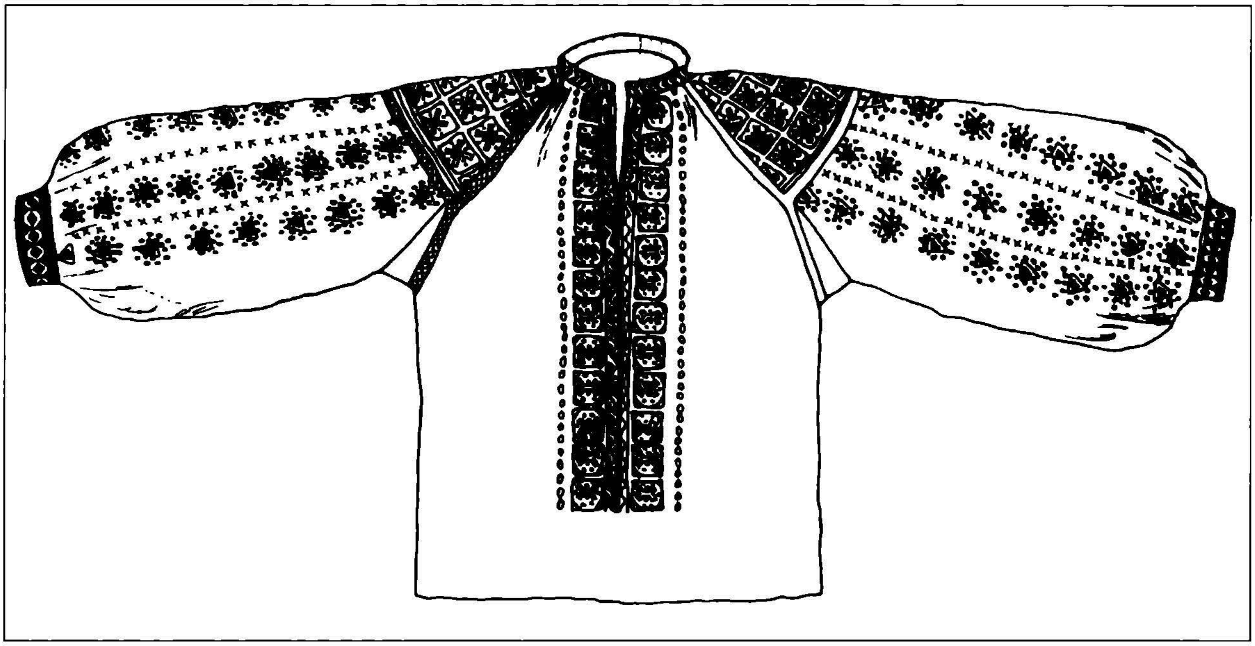

b


c

din regiunea învecinată a Cașinului[25], cămașa cu altiță în formă de triunghi, numită *„chirușcă"* este dispărută din uz încă de la finele perioadei interbelice. *„Chiruștile"* se croiau prin *„săghierea"* (tăierea) pe diagonală a unui pătrat de pânză, iar latura practică a acestui tip de altiță, care nu are nimic spectaculos sub aspectul dispunerii decorului, constă în faptul că se economisea timp atunci când cămașa se încrețea la gât, pentru această fază a „strângerii cămășii în ațe" fiind necesare doar câteva împunsături cu acul în vârful triunghiului.

În afara pieselor existente deja în colecțiile muzeului vrâncean, dintre care exemplarul donat de satul Bârsești casei cu același nume transferată în *„Rezervația de arhitectură și tehnică populară"* din Crângul Petrești reprezintă o creație de mare valoare artistică și documentară pentru ornamentica și broderia locală (Fig. 38 a, b), cercetările noastre de teren au dus la achiziționarea, în anii '80, a încă două exemplare din cătunele Muncei și Ploștina, ultimul făcând parte din costumul de mireasă al unei persoane venite aici din satul Păulești. Acest amănunt, vizând *„circulația"* pieselor de port în interiorul Vrancei, explica prezența unor cămăși cu chirușcă în satul Tichiriș, situat la intrarea în Țara Vrancei, unde altița triunghiulară nu a fost niciodată în uz și nu am putut-o înregistra nici măcar la nivelul informației etnografice orale. (Fig. 39)

[25] Elena Secoșan, Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare din România*, Editura Meridiane, București, 1984, p. 125



38a



38b



39

Fig. 38a, b. *Cămașă cu chirușcă din Bârsești (Desen de Iulian Petrescu)*
Fig. 39. *Cămașă cu chirușcă din Vrâncioaia, „cusută cu roșu"*

Care ar fi totuşi explicaţia prezenţei acestui tip de altiţă în portul vrâncean, fie şi, aşa cum am precizat, la o scară extrem de redusă în timp şi în spaţiu? Majoritatea specialiştilor au ezitat până astăzi să se pronunţe[26] dat fiind faptul că el nu a fost întâlnit în zonele etnografice româneşti aflate în imediata vecinătate a unor areale geografice locuite de populaţii care aparţin marii familii a slavilor de nord unde a fost semnalat acest tip de altiţă.

Ba mai mult; grupurile de huţuli din Bucovina şi chiar cele situate dincolo de frontierele etnice – altădată şi politice – româneşti numesc cămaşa încreţită la gât pe care o poartă *„românească"*, ca dovadă a faptului că şi-au însuşit acest bun cultural de la populaţia majoritară odinioară în extremitatea de nord a Ţării Moldovei, unde, datorită politicilor duse de imperiile habsburgic şi ţarist, iar mai apoi de cel sovietic, elementul autohton a fost supus unor presiuni politice ce au dus la rărirea sa într-o străveche vatră de limbă şi civilizaţie românească.

Prezenţa *„chiruştii"* în Caşin şi în Vrancea se datorează, în opinia noastră, comerţului intens cu vin pe care, între alţii, ruşii kieveni l-au avut timp de secole cu podgorenii din Ţinutul Putnei, unde, aşa cum spunea Cantemir, se făcea unul dintre cele mai bune vinuri moldoveneşti: *" ...tertium Odobestiense in Putnensi provincia ad Milcoviam flumen / al treilea, cel de Odobeşti în regiunea Putnei pe râul Milcov"*[27]. Savantul voievod insistă asupra faptului că însuşirile acestuia şi preţul mic atrăgeau neguţători străini: *„ Hae vineae non incolis solum inserviunt, sed etiam pretii vilitas exteros mercatores, Russos, Polonos, Cosaccos, Transylvanos, quin et Hungaros allicit, ut magnam quotannis eius quamvis non meliores compiam in patriam suam transportent*[28] */ Aceste vii nu slujesc numai locuitorilor, ci ieftinătatea preţului atrage chiar neguţători străini: ruşi, poloni, cazaci, transilvăneni, ba şi unguri, astfel încât în fiecare an duc în ţara lor o mare cantitate de vin, deşi nu din cel mai bun"*. Dacă ţinem seama de faptul că intensitatea şi nivelul tranzacţiilor cu vinurile putnene a dus în Odobeşti la construirea unei biserici ruseşti în cartierul locuit, fie şi sezonier, de *„cazacliii"* de pe Nipru, ne putem imagina că, alături de icoanele pe lemn kievene şi clopote, au fost colportate în timp şi alte bunuri[29] care şi-au lăsat amprenta, ca un ecou îndepărtat, asupra mediului cultural autohton, dat fiind faptul că viile atrăgeau atunci, ca şi astăzi, mii de sezonieri în ţinutul moldovenesc de la hotarul Milcovului.

[26] Maria Bâtcă, *op. cit.*, p. 168–169

[27] Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 110–111

[28] *Ibidem.*

[29] „Cazacliii" făceau comerţ cu blănuri şi obiecte de îmbrăcăminte, „caţaveica", pătrunsă în costumul păturii înstărite din târguri şi sate, fiind un exemplu în acest sens. Este interesant că numele „cazaclii" va fi atribuit, mai târziu, şi negustorilor români care aduceau blănuri şi alte mărfuri din Rusia.

Cămașa cu mâneca răsucită

Chiar dacă, începând cu studiul publicat în 1983 în „Studii și cercetări de istoria artei“[30], cămașa cu mânecă răsucită a făcut în nenumărate rânduri obiectul preocupărilor noastre legate de costum, statutul său de marcă identitară de prim rang pentru comunitatea vrânceană ne obligă să reiterăm, și de această dată, opiniile și argumentele privind apartenența exclusivă a acestei piese, de o extraordinară valoare istorică și documentară, la patrimoniul cultural românesc.[31]

Deși la vremea respectivă majoritatea specialiștilor o considera, până la un punct, o variantă a cămășii cu altiță, de origine incertă, au existat, și probabil mai există, teorii care pun croiul și dimensiunile impresionante ale mânecii

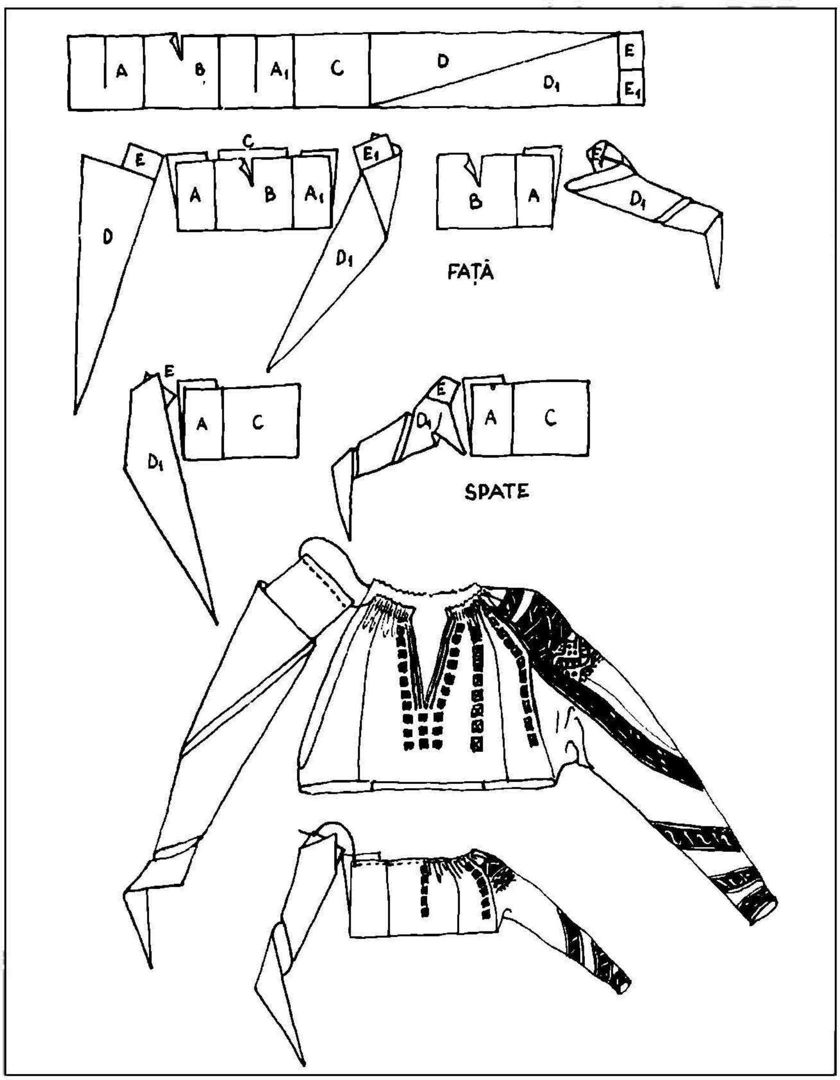


Fig. 40. ***Cămașă cu mâneca răsucită***
A, A_1. *foile din părți*; B. *fața*; C. *spatele*; D, D_1. *mânecile*; E. *altițele*
(Fl. Bobu Florescu)

[30] Ion Cherciu, *O nouă interpretare a unei piese de port românesc*, SCIA, Seria Artă plastică, Tom 29, 1982, p. 47–54

[31] *Idem*, „Cămașa cu mâneca răsucită“, in vol. *Arta populară din Țara Vrancei*, Studiu introductiv de Tancred Bănățeanu, Editura Enciclopedică, București, 2004, p. 150–157

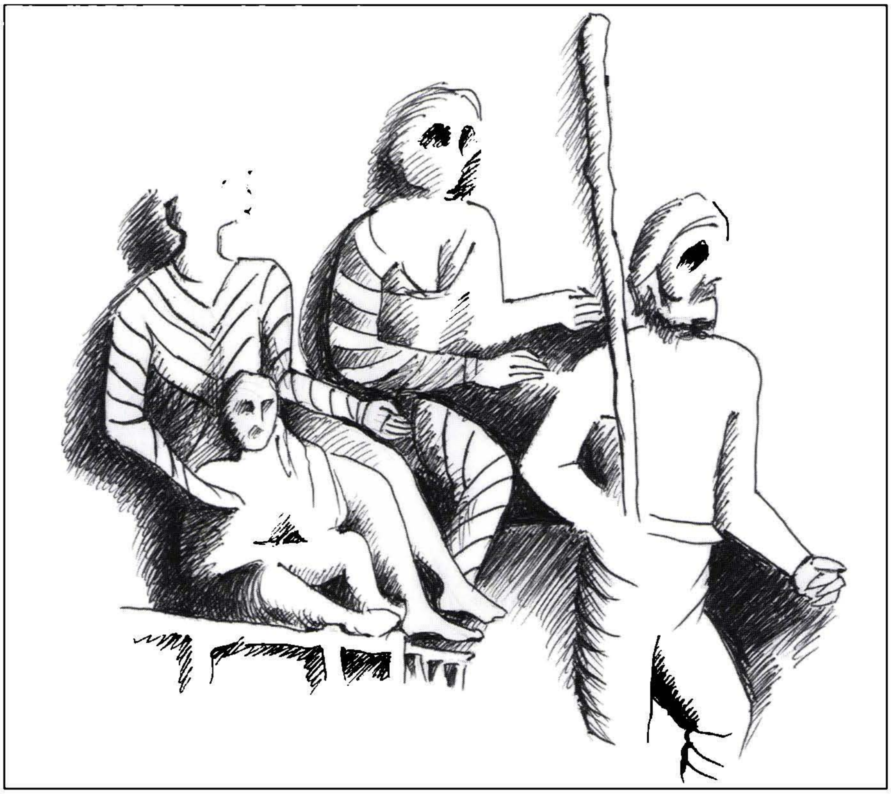


Fig. 41a. *Familie dacă. Tropaeum Traiani*

pe seama influențelor modei occidentale din secolul al XVI-lea, de unde ar fi fost adoptată, în veacul următor, în costumul nobiliar din Țările Române. (Fig. 40)

În afara decalajului cronologic deloc neînsemnat, am subscris şi am adus noi argumente teoriei potrivit căreia ia, indiferent de variantele cărora îi aparține croiul mânecii, a fost piesa de port omniprezentă în spațiul nostru cultural, depăşind limitele antichității clasice – iar în Evul Mediu barierele sociale –, fiind folosită în mod egal în lumea satelor şi de clasa dominantă, unde eventualele suporturi textile, provenite din importuri, nu au alterat structura sa originară, geto-dacică. Ba mai mult decât atât: putem recunoaşte pe cunoscutele metope de la Tropaeum Traiani din Dobrogea (Fig. 41a), alipită Imperiului Roman înaintea cuceririi Daciei, şi pe fragmentul de altar funerar în formă de pseudoaediculă descoperit la Porolissum (Fig. 41b), personaje feminine care sunt îmbrăcate cu cămăşi cu mânecă răsucită identice cu cele pe care le vom întâlni în Evul Mediu românesc şi în realitatea etnografică a câtorva zone de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, între care Vrancea, Făgăraşul şi



Fig. 42. *Vrânceancă purtând cămaşă cu mânecă răsucită*



Fig. 41b. Fragment dintr-un altar funerar în formă de pseudoaediculă. Porolissum (Radu Florescu)

Țara Bârsei ocupă locul cel mai important. (Fig. 42).

În fond, schema croiului indică, fără echivoc, diferențele structurale incontestabile dintre cămaşa românească aflată în discuție şi piesele vestimentare occidentale la care s-au făcut trimiteri; încadrabile în moda „crevaselor", răspândită mai ales în spațiul germanic, tăieturile şi benzile răsucite nu apar ca o consecință a unui croi similar cu cel al cămăşii româneşti, ci au un rol explicit decorativ, de suprafață, invadând practic toate componentele de bază ale costumului personajelor - bărbați şi femei - redate de Lucas Cranach cel Bătrîn - cămăşi, veste sau haine cu mâneci, pantaloni şi chiar încălțări[32], cel mai cunoscut exemplu fiind portretul ducelui Heinrichs des Frommen von Sachsen (1514), iar din galeria personajelor feminine pe care nu le-am menționat în studiile precedente, portretele Katharinei von Mecklenburg (1514) şi al Annei von Minckwitz (Fig. 43).

Nu mai puțin interesante ni s-au părut contextul şi atitudinile în care au fost surprinse personajele din antichitatea daco-romană şi cele din tablourile votive ori din miniaturile medievale, ce duc la concluzia că, de-a lungul istoriei, portul cămăşii cu mânecă răsucită a avut un caracter eminamente festiv, făcând parte din costumul de aparat destinat în exclusivitate femeilor (Fig. 44). Prezența, sau mai bine zis conservarea sa în zone de „autonomie țărănească" precum Vrancea, vin să sublinieze, odată în plus, rolul său de marcă identitară de prestigiu în spațiul românesc, în care, aşa cum se ştie, medievalitatea a avut un caracter diferit în comparație cu Occidentul. În rândul „particularităților" acesteia menționăm faptul că funcția de apărare, bazată în Moldova şi Țara Românească pe relația specială existentă între puterea centrală, reprezentată de domn, şi marea masă a țăranilor liberi, răzeşi sau moşneni, a dus, mai ales în ținuturile „de margine" precum Vrancea[33], la menținerea



Fig. 43. ***Lucas Cranach cel Bătrân. Portretul Anei von Winckwitz. 1543 (Erika Thiel)***

unor libertăți şi privilegii a căror origine se află cu multe secole înaintea „descălecatului" oficial. De asemenea, în epoca de înflorire a feudalismului românesc, cultura era unitară, neexistând „antagonisme" între diverse clase şi grupuri sociale.[34]

Pe acelaşi palier, al criticii noastre menite să „demonteze" teoria împrumutului din moda occidentală, menționăm şi faptul că sursele iconografice cele mai numeroase privind acest tip de cămaşă le găsim în Muntenia, care era, în secolul al XVII-lea, mai orientalizată decât Moldova, aflată sub directa înrâurire a mediilor culturale din Polonia catolică. În timp ce la curtea munteană doamna Elina (Fig. 45), şi un întreg cortegiu de domnițe şi jupânese (Fig. 46), par a dovedi un ataşament cu totul special pentru cămaşa cu mâneca răsucită, în Moldova, unde va supraviețui în portul

[32] Erika Thiel, *op. cit.*, p. 173-177

[33] Eugenia Zaharia, *Organizarea social-economică şi militar-politică a românilor din mileniul I. Satele devălmaşe de tip vrâncean*, în vol. „Vrancea. Studii şi comunicări", IV, Focşani, 1981, p. 145

[34] Sabina Ispas, *Cântecul epic-eroic românesc în context sud-est european. Cântecele pețirii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1995, p. 149-150



44



45

46



Fig. 44. Doamna Elina. Miniatură din Tetraevangheliarul slavon din 1642. Muzeul Bizantin din Atena

Fig. 45. Doamna Elina. Tabloul votiv de la Mânăstirea Arnota (1644), atribuit lui Stroe din Târgoviște

Fig. 46. Bălașa. Detaliu din tabloul votiv de la biserica din Dobreni (1656)



Fig. 47. *Doamna Tudosca. Broderie din Tezaurul de la Biserica Trei Ierarhi din Iaşi*

vrâncean încă două sute de ani, o vom avea reprezentată iconografic, la vârful societăţii, doar în costumaţia celei de-a doua soţii a lui Vasile Lupu, doamna Tudosca (Fig. 47), aflat în tezaurul de la Trei Ierarhi şi a frumoasei Anastasia, doamna lui Duca-vodă, cel de tristă memorie, din tabloul votiv de la Mânăstirea Cetăţuia. (Fig. 48)

O ultimă precizare trebuie făcută în legătură cu modul în care a fost rezolvată problema decorului de pe mâneca acestei cămăşi: linia în verif a marginilor pânzei şi amploarea croiului de sub altiţă au făcut ca el să fie extrem de simplu, rezumându-se, la exemplarele ţărăneşti păstrate, la o răură îngustă, „desfăşurată“ de la încreţ în jos pe lângă „încheiala“ bucăţilor de pânză (Fig. 49 a, b), iar la „piesele domneşti“ la un galon brodat



Fig. 48. *Duca-Vodă şi doamna Anastasia înconjurată de beizadele (1672). Tabloul votiv de la Mânăstirea Cetăţuia din Iaşi. (Interpretare grafică)*

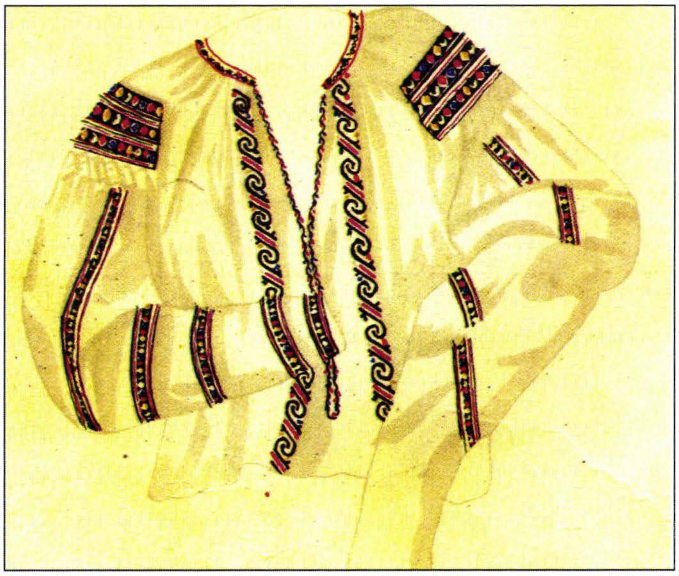


Fig. 49a. Cămașă cu mâneca răsucită (Fl. Bobu Florescu)

cu fir[35]. „Învârtirea“ mânecilor pe braț dădea acestora aspectul spiralat, de o simplitate și o noblețe cu totul speciale, ce fac de neuitat contactul vizual cu acest tip de cămașă, pe care am comparat-o, datorită rarității sale, cu o adevărată „perlă a coroanei“ pentru cele mai cunoscute și mai importante colecții de port din România.

Replicile executate la Vidra[36] la începutul anilor '90 după un exemplar aflat în Fondul „Al. Tzigara - Samurcaș“ de la Muzeul Țăranului Român, pentru muzeele din Focșani, Brașov și Constanța, încearcă să suplinească, pentru patrimoniul acestor instituții, handicapul absenței orginalelor; datorită faimei și regimului special la care sunt supuse, puținele exemplare ale cămășii cu mânecă răsucită care ne-au parvenit de la sfârșitul secolului al XIX-lea, reprezintă, pentru etnografia noastră și pentru istoria artei, echivalentul celebrului timbru cu cap de bour din filatelie și heraldica românească.

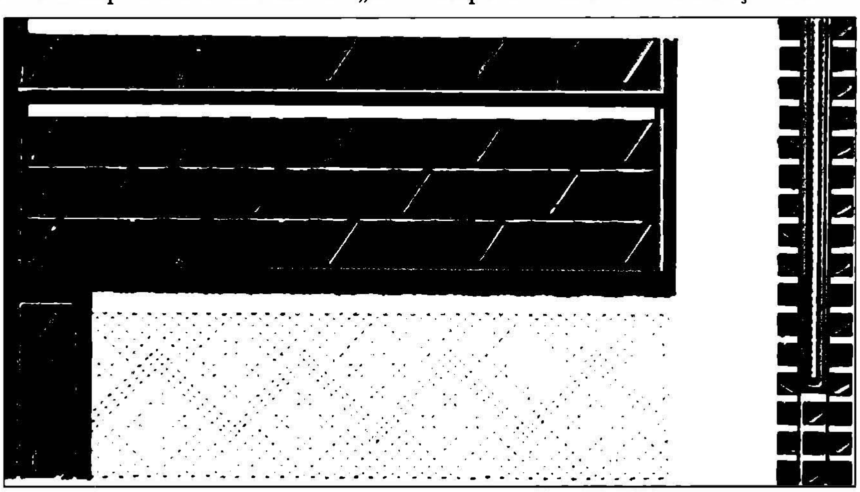


Fig. 49b. Cămașă cu mâneca răsucită. Altiță, râură, încreț și „gura cămășii“. Detaliu (Fl. Bobu Florescu)

35 La exemplarele descoperite în urma săpăturilor arheologice de la Suceava și Dragomirna, decorul mânecilor se rezumă uneori la cheița din fir metalic ce unește marginile pânzei (cf. Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările române. Secolele XIV–XVIII*, Editura Meridiane, București, 1970, p. 158.

36 Toate exemplarele au fost croite și brodate de creatoarea populară Alexandra Cherciu (n. 1919), căreia i se datorează, de asemenea, completarea colecției de port a muzeului vrâncean cu „cămeșoaie“ făcute din pânză de cânepă și țesături executate pentru interioarele caselor din Crângul Petrești.

Catrinţa

Catrinţa – ce reprezintă singura piesă caracteristică pentru îmbrăcămintea de la brâu în jos a femeilor – plasează portul vrâncean în aria costumului popular românesc cu fotă; toate variantele sale – catrinţa neagră, catrinţa vrâstată şi catrinţa aleasă[37] – sunt ţesute din urzeală de păr şi bătaie din lână cu firul mai scurt, rezultate în urma fazelor succesive ale prelucrării casnice a acestei materii prime sau din toarcerea „dârstânei"[38], recuperată după terminarea finisărilor repetate la care erau supuse cergile duse la dârstă.

Lânii i se vor adăuga materialele „de târg" din categoria arniciului, lânicii şi firului metalic, iar la sfârşitul perioadei interbelice, mătasea vegetală; rămânând singurul accesoriu de lux accesibil după război pentru broderii şi alesături, mătasea va dicta gustul noilor generaţii, într-o fază în care, aşa cum vom vedea la timpul potrivit, portul vrâncean cunoaşte ultima sa efervescenţă, înaintea declinului iremediabil pe care-l va înregistra în uzul şi concepţia generaţiilor de la începutul anilor '60 ai secolului trecut.

În portul vechi catrinţele negre nu aveau „margini" din fire colorate sau aplicate, ca la piesele recente, deoarece, fiind ţesute din lână în culoarea sa naturală, trebuia supuse, înainte de a fi îmbrăcate, operaţiilor succesive şi destul de complicate ale „cernitului" (Fig. 50). Baza „cernelurilor" o reprezentau cojile de arin la care uneori se adăugau şi cele de stejar, care, prin fierbere eliminau colorantul şi taninii naturali; rolul de fixativ revenea „ruginei" adunate cu lingura de pe fundul pâraielor, iar mai târziu „calaicanului" industrial.



Fig. 50. *Bătrână din Vrâncioaia (Fl. Bobu Florescu)*

În satele de sub munte, „cernitul" cuprindea şi etapa obligatorie a „punerii catrinţelor la lut", procurat din depozitele naturale existente în unele localităţi, dintre care cele mai cunoscute se aflau în hotarul cătunului Ploştina. Bogat în

[37] În graiul vechi fota se numea „cătrinţă" – pl. „cătrinţi"; aşa cum vom vedea pe parcursul analizei noastre, „catrinţa ridicată", pe care o introducem în prezentarea acestei componente de bază a costumului vrâncean, este o formă intermediară între „catrinţa vrâstată" şi cea „aleasă".

[38] În urma operaţiunilor făcute cu ajutorul „raghilei" şi al celor doi „piepteni", din lâna oilor rezulta mai întâi „părul", care datorită firului lung era folosit pentru urzeală, apoi „miezura" (pron. nézura) cu fir intermediar între „păr" şi lâna de calitatea a III-a, cu fire scurte, numită „canură". „Dărstâna", care, dintr-o eroare tehnică regretabilă, a fost tipărită sub numele de „târsână" într-un studiu anterior, avea, de asemenea, firul scurt, fiind folosită tot la „bătaia" ţesăturilor din lână cum ar fi catrinţele, iţarii şi păretarele. Ea era recuperată de la dârstă de gospodăriile care duceau, o singură dată, un număr mare de cergi de prelucrat.

oxizi de fier care reprezintă mordantul ideal pentru acest tip de vopsire, „lutul", ce dădea o durabilitate şi o strălucire aparte culorii negre, va mai fi folosit până prin anii '70 în fazele „cernitului" de către femeile din satele de pe Valea Văsuiului, aflate în imediata vecinătate a zăcămintelor preţiosului ingredient[39].

În afara intensităţii luciului pe care-l capătă în urma vopsirii tradiţionale, la catrinţele negre era atent observată calitatea ţesăturii, începând cu nivelul execuţiei, deoarece, absenţa decorului făcea vizibilă şi cea mai mică eroare de tehnică. Fiind ţesută în patru iţe, orice „încurcare" a „iepelor" ducea la întreruperea „coastelor" şi la apariţia firelor călcate, numite „lupi" ce stricau iremediabil aspectul catrinţei. O a doua cerinţă ţinea de consistenţa ţesăturii, fiind foarte apreciate piesele bine bătute, rigide, cu aspect de „coajă". În sfârşit, „păluirea", care genera apariţia dungilor transversale adânci, obligatorii la toate „catrinţele" scoase din ladă de sărbătoare, reprezenta ultima cerinţă pentru ca o piesă, în aparenţă simplă, să poată răspunde exigenţelor gustului local. (Fig. 51 a, b)

Deşi catrinţa neagră din Vrancea este unanim considerată de specialişti ca fiind cea mai veche expresie etnografică a fotei în spaţiul românesc, puţină lume ştie că aici adevărata sa formă primară este reprezentată de „catrinţa laie", necernită, purtată în zilele de lucru de multe bătrâne pentru care operaţiunile de vopsire deveniseră, odată cu vârsta, prea complicate. Toate aceste precizări, la care trebuie adăugată cea privind marea frecvenţă a fotei negre în portul vrâncean – datorată în primul rând obligativităţii îmbrăcării sale de persoanele trecute de o anumită vârstă, iar de femeile tinere şi fetele mari în caz de doliu – sunt absolut necesare deoarece pe această structură originară apar şi se dezvoltă celelalte variante locale – „catrinţa vrâstată" şi „catrinţa aleasă"; ambelor le este comun faptul că cele două câmpuri ornamentale, dispuse pe „foi" sau „pulpane", evoluează simetric înspre margini, pornind de la „dosul" rămas simplu, de culoare neagră.

Oricât ar părea de paradoxal, primul şi cel mai dificil examen artistic a fost trecut, la această categorie de piese, de „catrinţa vrâstată". Privind succesiunea de dungi dispuse pe verticală, râmâi uimit de îndemânarea cu care au fost evitate stridenţele, prin mânuirea atentă a complementării nuanţelor de roşu, verde, roz, albastru şi galben-ocru şi prin folosirea alternanţei şi repetiţiei ca principii de bază ale esteticii artei populare. Nu întâmplător pentru o vrâstă sau un grupaj aparent banal, astăzi,

[39] Prin bunăvoinţa d-lui prof. Vasile Ţibrea din Focşani, un fiu al comunei Vrâncioaia, reproducem reţeta tradiţională a vopsitului lânii cu „lut de cernele" şi „coajă de arin negru":

Materiale: – o traistă de coajă de arin negru (2–3 kg);

– 1/2 cofă cu lut de cernele (5 kg);

– un bulgăre de claican (1 kg);

– 2 cofe de apă (20 l).

Modul de preparare: Se ia un ceaun mare, în care se varsă două cofe de apă (cca. 20 l). Se pune coaja de arin şi se fierbe cca. 5 ore. Se scoate coaja, se adaugă lutul de cernele şi se mai fierbe o oră. Se ia ceaunul de pe foc şi se introduce materialul de vopsit (cca. 2 kg scule de lână sau de ţesături); se lasă în ceaun până se răceşte. Se scoate materialul de vopsit, iar ceaunul cu cernele se înfiebântă, adăugându-se calaicanul şi amestecându-se bine. Se ia ceaunul de pe foc şi se pune iar materialul de vopsit, lăsându-se până se răceşte. Operaţiunea se repetă încă o dată. În acest fel se obţine „un negru lux, care rămâne aşa până se rupe".

Procurarea materialelor:

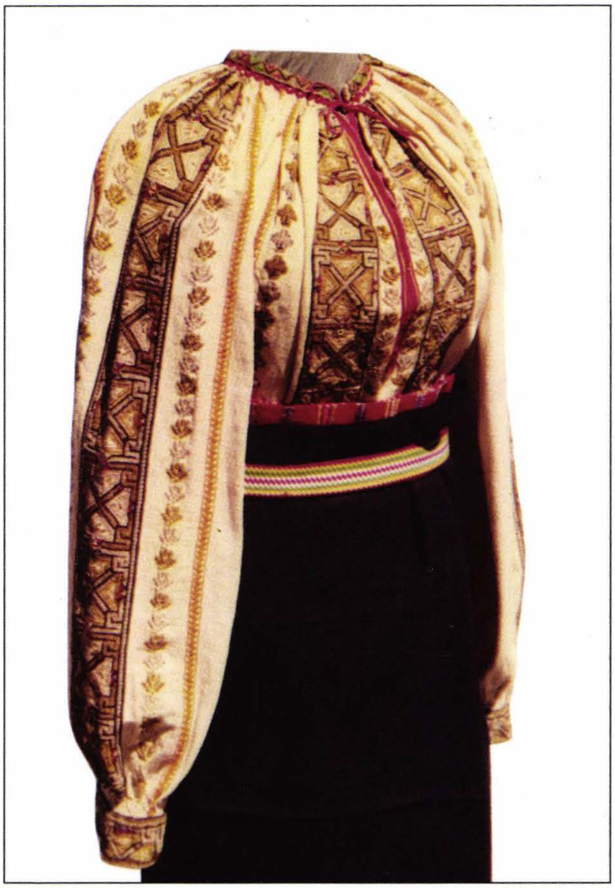
– lutul de cernele se aducea „cu cofele în cobiliţă" dintr-un lac de la Ploştina, din care se scotea un lut negru ca păcura. Din păcate s-a surpat un mal şi a acoperit lacul. Femeia care a furnizat informaţia spune că, acum doi ani când şi-a vopsit o vestă de lână, a mai găsit puţin lut negru de cernele pe fundul unui pârâu;

– calaicanul – care se prezintă ca „un bulgăre vânăt" se cumpăra de la magazinul sătesc;

– coaja de arin negru se lua de obicei toamna, dar se putea recolta şi în alte anotimpuri.

Persoanele care au furnizat informaţiile: Aurica, fiica lui Vasile Lepădatu, zis „Leşier" din Muncei (65 ani). Ea şi-a vopsit o vestă de lână acum doi ani; Măriuţa Marcu din Vrâncioaia (76 ani), care a vopsit în acest mod scule de lână cu cca. 30 de ani în urmă. Ea face şi o observaţie lexicală: se zice „am cernit" şi nu „am vopsit sculele de lână". Cernitul se folosea pentru lâna din care se ţeseau „cătrinţele" şi „cioarecii" (postav de lână din care se confecţionau sumanele şi vestele de lână).

Femeile din Vrancea începeau să poarte „cătrinţe negre" cam în jurul vârstei de 50 de ani, când de obicei erau „iertate" de Dumnezeu, adică intrau în menopauză şi nu mai făceau copii. Până la acea vârstă se zicea să purtau „cătrinţe roşii", adică vârstate sau alese.



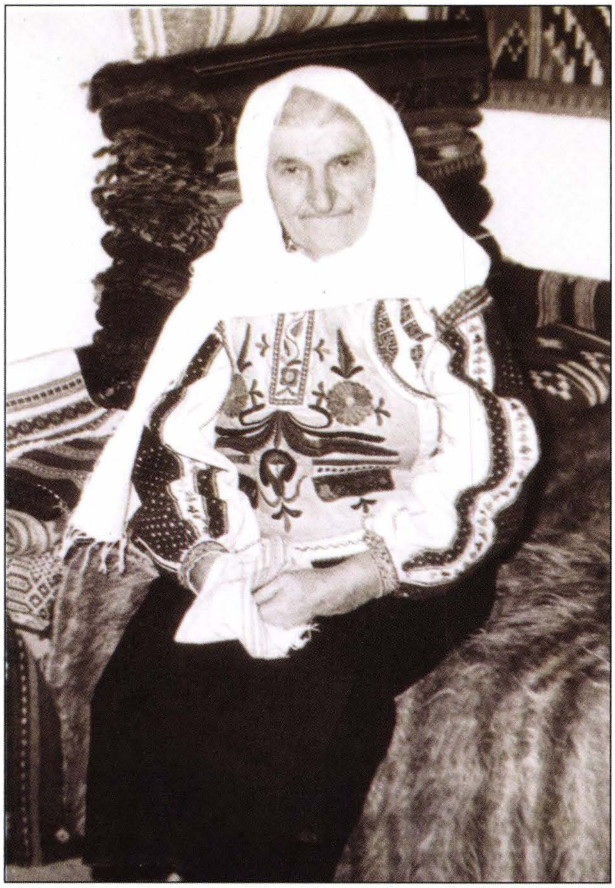


Fig. 51a. *Costum bătrânesc de sărbătoare din Vrâncioaia. Detaliu;* b. *Lé Măria Voineag din Vidra (1990)*

zărite pe catrința cuiva, femeia mergea şi lua „izvod" pentru a le introduce neapărat în propria-i țesătură. (Fig. 52)

Dominată de nuanțele de roşu, inclusiv la dungile transversale de la marginile de sus şi de jos, această piesă era numită în graiul local „catrință roşie", apelativ ce va dispărea treptat din vocabularul zonei odată cu mutațiile ce vor interveni în structura cromatică a fotei din Vrancea începând cu perioada imediat următoare primului război mondial. Virtuțile magice recunoscute ale acestei culori, le determinau pe mame să o prefere la înfăşatul pruncilor – în special a băieților – deoarece se credea că odraslele nu vor fi niciodată atacate de câinii stânelor sau de cei ce însoțesc vitele aflate la păscut.

Atunci când, cu ajutorul unei speteze, se obținea „o ridicătură" constând dintr-un şir de „ghioci" fota se numea „catrință ridicată". Devenind principiul ordonator în jurul căruia se vor grupa vrâstele pe câmpul țesăturii, rândul de „ghioci", reprezintă în Vrancea nu

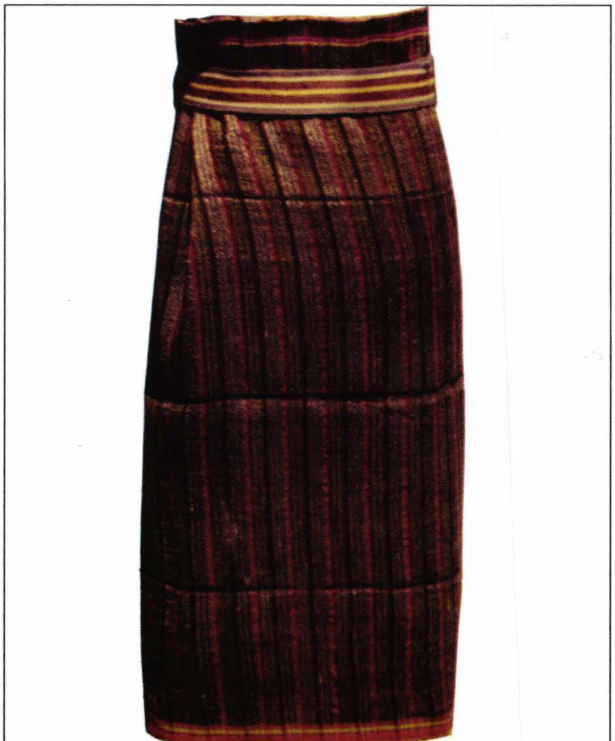


Fig. 52. *Catrință roşie „învrâstată" din Negrileşti*

numai cel mai simplu motiv ornamental, dar și cel mai îndrăgit, fiind practic nelipsit din componența catrinței de sărbătoare, inclusiv a variantei „alese“ cu fir metalic. (Fig. 53, 54)

Ca și în cazul broderiei artistice, nu atât introducerea acestui material a fost elementul cel mai important în evoluția artistică a catrinței de Vrancea țesută până atunci din „păr“ și „bătaie“ din lână colorată, ci felul în care i-au fost „evidențiate“ și „exploatate“ însușirile.

Inițial credem că firul a fost folosit numai la catrința aleasă pentru realizarea ornamentelor dispuse pe pragurile dintre grupurile de vrâste, sub forma „ghiocilor“, „sârâmboaicelor“ sau „puilor“ aleși separat, caz în care se obținea o detașare mai evidentă a motivelor. La piesele din această categorie surprinde pulsația ritmică robustă datorată fondului negru al intervalelor de mărimi variabile, în care uneori evoluează alesăturile și accentele de culoare plasate discret în interiorul ornamentelor din fir. (Fig. 54)

Saltul estetic de anvergură se produce când nuanța argintului este introdusă direct în țesătură, prin baterea pe rost a firului metalic, în alternanță cu cel din lână. Pe acest fundal, al cărui efect îndrăznim-să-l comparăm cu cel propriu icoanelor, absolut toate ornamentele – vrâste, „ridicături“, motive simple din recuzita locală arhaică sau cele de tipul „înhămăturilor“ de pe ștergarele din borangic – se detașează net, iar îndrăznelile cromatice, care nu mai sunt o excepție, ci devin regula întregii compoziții, duc la crearea unei piese de referință și o valoare artistică cu totul specială în aria fotei românești. (Fig. 55 a) Expresia „senină de fir“, proprie acestei catrințe alese, ne arată clar care au fost resorturile estetice intime și motivațiile sociale, individuale și de grup, care au stat la baza apariției (Fig. 55 b), dezvoltării și frecvenței sale în portul vrâncean.

O altă particularitate a fotei de Vrancea, la fel de importantă pentru istoria costumului popular românesc ca și conservarea și frecvența maximă a formei arhaice reprezentată de „catrința neagră“, stă în felul în care femeile și-o înfășoară în jurul trupului.

Spuneam cu alt prilej că, chiar și persoanele care au renunțat de zeci de ani la portul catrinței, atunci când petrec „foaia“ de deasupra peste cea de dedesubt, fac, înainte de a se încinge cu betele, o cută adâncă în talie.



Fig. 53. Catrință roșie „ridicată“ din Vidra. Detaliu



Fig. 54. Catrință aleasă din Scafari

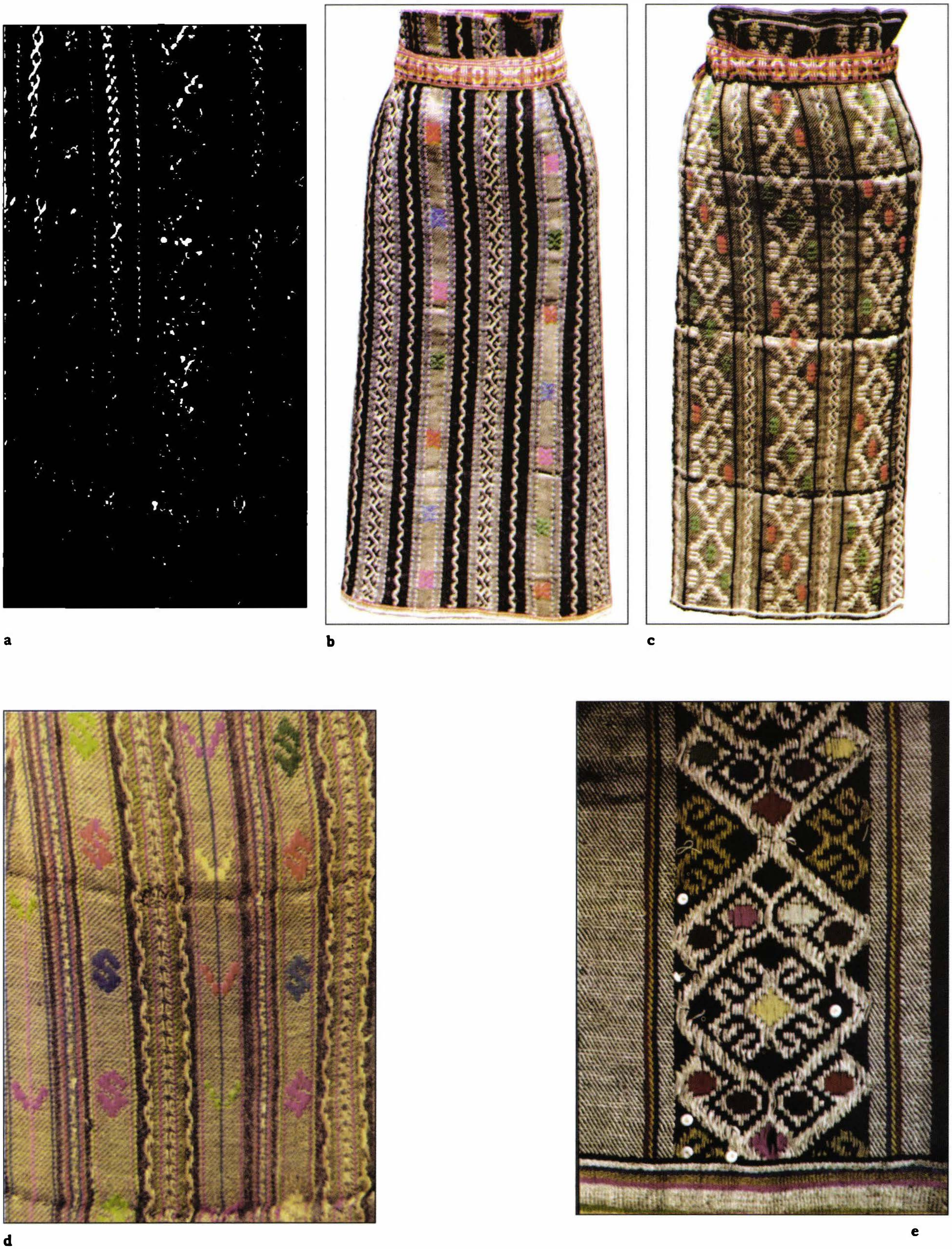


Fig. 55a, b, c, d, e. *Catrințe alese:*
a, b. *Vidra;* c. *Căliman;* d. *Mesteacăn (Purcel);* e. *Nerej*

Obligativitatea prezenței acesteia la îmbrăcatul fotei, a dus prin urmare la instalarea, încă de la o vârstă fragedă, a unui automatism pe care timpul nu l-a putut șterge din mintea femeilor, putând fi trecut în seria „pattern“-urilor culturale zonale. Într-o fază și mai veche, catrinței i se făceau două sau chiar trei cute, astfel încât aspectul final era complet diferit de cel al fotei din restul regiunilor cuprinse în arealul acestui tip de costum, apropiindu-se sensibil de înfățișarea unei fuste ample, cu marginile petrecute ca la vâlnicul oltenesc. (Fig. 56) Pentru a răspunde acestei cerințe, lungimea unei catrințe din portul vrâncean de veche tradiție era de cel puțin 2,5 coți, cu mult peste media fotei purtate în Moldova și Muntenia.

Această trăsătură ce face inconfundabil portul fotei în variantă vrânceană a generat opinii contradictorii atunci când s-a pus problema originii sale, căutându-se, ca și în alte situații, argumente și dovezi în monumentele antichității târzii la care se fac îndeobște trimiteri atunci când este vorba de lămurirea unor aspecte deseori controversate din etnogeneza costumului popular românesc. În timp ce Elena Secoșan crede că în cutele catrinței vrâncene putem recunoaște cu ușurință habitudini



a



b

Fig. 56 a. *Vrânceancă plecând la târg. Colecția Clemansa Mihăilescu;*
b. *Nerejence la sfat (Foto: Berman, 1927)*



Fig. 57. Femei dace. Tropaeum Traiani

vestimentare străvechi, surprinse de artiştii romani în îmbrăcămintea femeilor dace reprezentate pe metopele dela monumentul triumfal de la Tropaeum Traiani[40], istoricul Radu Florescu susține că respectivele personaje nu poartă fotă, ci o „camisia“ încrețită la gât şi lungă până la glezne; în opinia sa, cutele la care fac trimitere etnografii apar în mod firesc datorită faptului că talia femeilor este strânsă cu o centură. (Fig. 57)

Nu putem încheia aceste rânduri fără a spune câteva cuvinte despre „flaneaua“ semnalată în costumul de sărbătoare în aceeaşi zonă a satelor de la intrarea în Vrancea – Voloşcani, Vidra, Tichiris – în care s-a păstrat şi amintirea fesului purtat odinioară pe sub ştergar de femeile măritate.

Frecventă în portul popular din zonele vecine Râmnicului Sărat şi Bacăului, „flaneaua“ din Vrancea era o fustă încrețită, cusută într-o parte, şi se țesea în două ițe din lână toarsă subțire. Lungimea generoasă, de cel puțin trei coți, era necesară pentru obținerea pliurilor, iar pe marginea de jos i se aplica o bordură din catifea neagră, ca la piesele similare purtate în Podişul central moldovenesc, unde acest tip de fustă, cu croiul de o certă influență urbană, este cunoscut sub numele de „androc“[41]. Satele în care s-a purtat reprezintă limita extremă în care, prin prelungirea Podgoriei Panciului, fusta din lână atinge, dinspre nord, aria compactă a costumului cu fotă în care este situată Vrancea.

Decorul „flanelei“ era identic cu cel de pe brâie, pe fondul roşu detaşându-se, la intervale mari în comparație cu aranjamentele de pe câmpul catrințelor, vrâste şi alesături înguste, făcute cu speteaza sau alese cu mâna.

Destinată, datorită cromaticii vii, în exclusivitate portului de sărbătoare al fetelor mari, „flaneaua“, asociată cel mai adesea „cămeşoiului din borangic“, va mai fi îmbrăcată în arealul vrâncean amintit până pe la începutul anilor '30 ai secolului trecut doar de „codănițele“ aflate în anticamera „ieşitului la horă“. Deşi semnalată masiv în zonele învecinate – mai ales în localitățile ce compun comuna Dumitreşti din fostul județ Râmnicu-Sărat – această piesă reprezintă pentru colecțiile de port referitoare la Vrancea o adevărată raritate etnografică; dispărând total din uz, ea a fost fie desfăcută, pentru a i se refolosi lâna, fie a fost expusă ca păritar în dreptul patului din odaia de locuit. (Fig. 58)



Fig. 58. Flanea. Dealu

[40] Elena Secoşan, Panul Petrescu, *op. cit.*, p. 125

[41] Maria Bâtcă, *op. cit.*, p. 31, 171

Ca şi „fesul", „flaneaua" rămâne o dovadă concludentă a conservatorismului comunităţii vrâncene şi a faptului că în această zonă majoritatea importurilor culturale, aflate cel mai adesea sub semnul modei, au avut o existenţă episodică – clar delimitată în spaţiu şi în timp – neafectând structura originară, arhaică a costumului local, rămas fidel componentelor de bază moştenite, catrinţa şi cămaşa.

Înainte de a fi analizate într-un capitol separat, consacrat pieselor şi accesoriilor comune costumului ambelor sexe, imaginile prezentate deja impun câteva precizări în legătură cu cele, purtate direct peste cămaşă şi catrinţă. Respectând ordinea firească a locului şi utilităţii lor, vom spune câteva cuvinte despre brâie şi despre bete; primele sunt ţesute în tehnica „firului îngropat", folosită la păritare şi în cazul „special" al flanelei, iar betele, urzite din păr şi „bătute" cu „beteaua", au ornamentele năvădite indiferent de modul lor de dispunere sau gradul de dificultate.

Înfăşurat direct peste cămaşă, brâul depăşeşte marginea de sus a catrinţei cu cca. două degete (Fig. 51a), astfel încât funcţiei practice, de strângere şi protejare a mijlocului, i se adaugă cea estetică, de unde grija femeilor, indiferent de vârstă, de a avea o piesă cât mai frumoasă şi mai bine executată din punct de vedere tehnic. Cromatica sobră a brâielor vechi, dominată de pragurile de nuanţă liliachiu închis, obţinut prin vopsirea lânii „în flori", va fi treptat înlocuită de roşul din „buielile" de târg, străbătut, la distanţe egale, de vârste şi „ridicături" făcute cu roz, verde, galben şi violet (Fig. 59). Există şi un ornament specific numai brâielor, numit „dintele oii", obţinut, ca şi „ghiocii", prin „ridicarea" unei speteze în timpul ţesutului. Ca şi la păritarele cu care se aseamănă din punct de vedere compoziţional şi cromatic – există în portul vrâncean şi brâie „alese" – negrul, albul şi firul metalic au rolul de susţinători neutri în economia unei piese la care este cultivată în mod voit o paletă cromatică vie, ostentativă chiar, pentru a atrage privirea asupra taliei purtătoarei.

În afara diferenţelor legate de tehnica de lucru şi de dispunere a decorului, betele răspund aceloraşi comandamente utilitare şi



Fig. 59. Brâu

estetice ca şi brâiele; pentru persoanele adulte lungimea lor este în Vrancea de cca. doi stânjeni, iar lăţimea diferă în funcţie de vârsta şi statutul social al purtătorului, fiind mai înguste pentru copii şi fete şi mai late pentru femeile în vârstă. În ţinuta bătrânelor culorile vii ale betelor şi marginii vizibile a brâielor reprezintă, alături de „florile" cusute cu lânică pe „faţa" pieptarului, singura „îndrăzneală" cromatică de anvergură admisă de cutuma vestimentară locală (Fig. 60).

În legătură cu această piesă din blană, foarte frecventă în portul femeiesc arhaic, există, în afara considerentelor de ordin istorico-etnografic, deloc neglijabile, referitoare la vechimea croiului, păreri contradictorii legate de paleta cromatică a broderiilor, care nu s-ar ridica la aceleaşi cote artistice înalte atinse de celelalte componente de bază ale costumului vrâncean de sărbătoare[42].

O analiză atentă a evoluţiei decorului făcută pe piesele păstrate în colecţii şi pe

[42] Elena Secoşan, Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 126



Fig. 60. Bete

imaginile foto ce ne-au parvenit, indică plasarea inițială a câmpurilor ornamentale de pe fața pieptarului direct sub guler și deasupra buzunarelor; „extinderea“ motivelor florale pe spațiul rămas liber, se va produce treptat, după primul război mondial, odată cu orientarea gustului local spre formele barocizante ale decorului vegetal, în care foarte multe elemente din vechea recuzită ornamentală – cum ar fi motivul „bradului“ – vor fi reinterpretate şi completate cu împrumuturi noi, pătrunse mai ales din Transilvania, şi „pierdute“ apoi, ca şi în alte domenii ale artei populare vrâncene, prin integrarea lor în matricea stilistică locală. Evident că dintr-o asemenea perspectivă, care infirmă opiniile mai sus-menționate, broderia pieptarului de Vrancea poate fi considerată o realizare notabilă şi originală a unui gen artistic



Fig. 61. *Pieptar femelesc din Carșochești-Spulber*

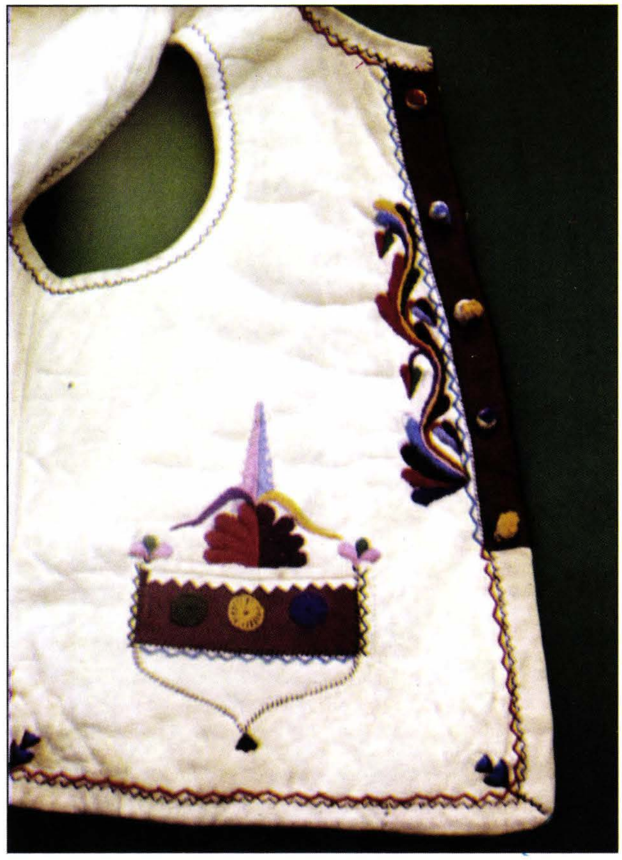


Fig. 62. *Bundiță din Paltin*

care, cu rare excepții, cumulează în majoritatea zonelor etnografice românești, adevărate „conglomerate" ornamentale și tonuri vii, puternic contrastante, motivate de nevoia de echilibrare a dominantei albe a straiului nostru țărănesc. (Fig. 61)

În sfârșit, din aceeași categorie a hainelor din blană ilustrate până acum, menționăm „bunda" și „cojocelul" care, în comparație cu piesele similare din alte regiuni, se caracterizează printr-un decor sobru, chiar parcimonios (Fig. 56), parțial compensat de accentele de culoare ale lânicii și aplicațiilor din „pojiță" (Fig. 62), de care vom vorbi pe larg într-o altă parte a expunerii noastre, unde vom analiza și seria, foarte interesantă, a sumanelor și a vestelor autohtone sau aduse de peste munți, de negustorii brețcani.

Dintre acestea, o mențiune specială trebuie acordată vestei din catifea, numită în Vrancea „cheptărică". Așa cum se poate observa dintr-o fotografie înfățișând o tânără nevastă din Negrileștii de la începutul perioadei interbelice, această piesă este brodată cu mărgele și aplicații din fir, în deplină concordanță cu bogăția și frumusețea costumului, pe care, cum spunea undeva G.M. Cantacuzino despre țărăncile „mândre și gătite" întâlnite „pe drumul țării", vrânceanca îl poartă „ca o împărăteasă".[43] (Fig. 63)

Cu siguranță la astfel de personaje feminine din lumea satelor vrâncene de odinioară s-a referit Ion Diaconu atunci când a descris seria încălțărilor „de Brețcu[44] pe care acestea le purtau de sărbătoare – „botforii"[45] și „ciubotele roșii"[46],

[43] G.M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 107

[44] Ion Diaconu, *op. cit.*, LVII-LVIII

[45] Ciubote încrețite jos

[46] Ion Diaconu subliniază că „numai femeile avute erau cu «ciubote roșii». Acest amănunt explică de ce în Vrancea expresia „a fi cu ciobote roșii", pe care o mai folosesc bătrânii (atunci când este vorba despre un produs sau o marfă), este sinonimă cu „a fi foarte scump" (sau foarte rar).



Fig. 63. *Nevastă din Negrilești*



Fig. 64. *Opinci încălțate peste obiele*

la care adăugăm gama ghetelor înalte, încheiate cu nasturi, aduse la iarmaroacele de la Vidra tot de covăsneni.

Opincile din piele de porc erau – şi vor fi, după cum vom vedea – la loc de mare cinste până târziu, în pragul noului mileniu, fiind purtate de femei nu numai la lucru, ci şi în zilele de sărbătoare, la horele de altădată, la biserică şi chiar la drumurile făcute în afara Vrancei. În legătură cu portul acestora, menționăm faptul că, spre deosebire de bărbați (Fig. 64), vrâncencele nu au purtat obiele decât în cazuri excepționale, în zilele de lucru din iernile foarte geroase; opincile erau prinse cu ațe răsucite din păr negru de capră sau de cal, peste „călțunii" împletiți din lână albă, într-o gamă foarte variată de modele enumerate, pentru prima dată, în ediția princeps a „Ținutului Vrancei" din 1930 şi pe care ştiu încă să le redea cu fidelitate multe femei din satele de sub munte: „bortile", „unghia oii", „roata", „solzu' peştilui", „şerpii".[47]

[47] *Ibidem*













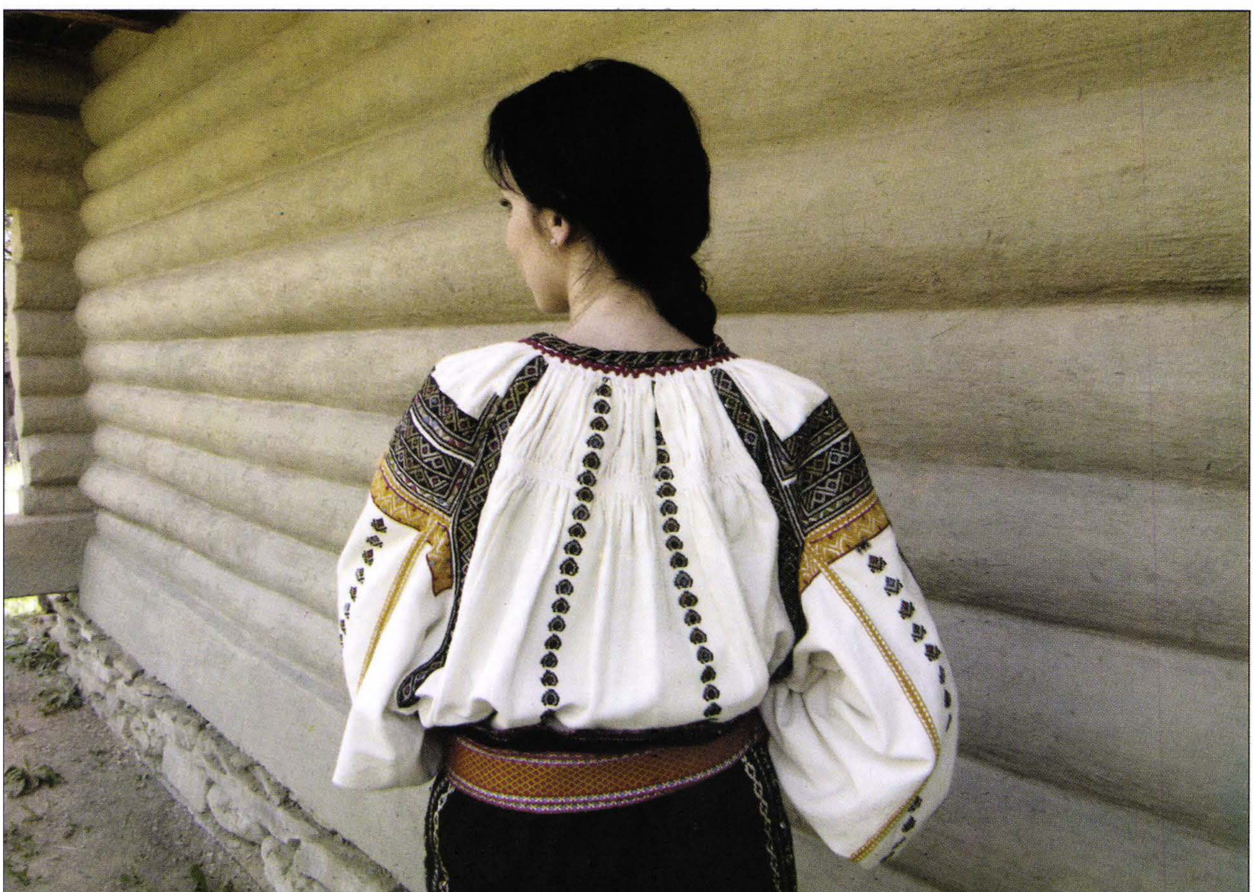
















II. Costumul bărbătesc

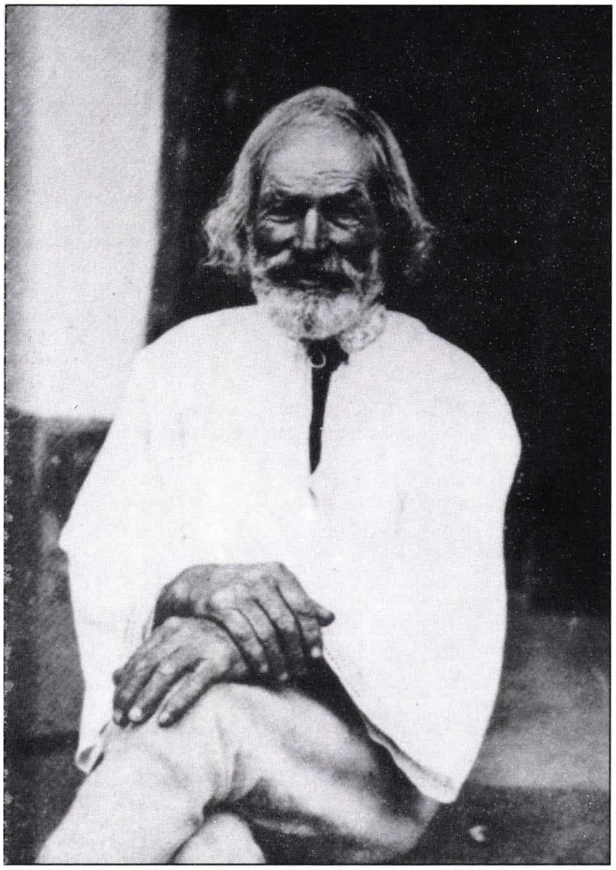
Despre ataşamentul cu totul special pe care vrâncenii l-au dovedit de-a lungul vremii pentru portul părului lung am scris pe larg şi cu alte ocazii; „batjocura“ tunderii acestuia „la lumea de azi“ - expresie înregistrată de Ion Diaconu în celebrele sale convorbiri cu fruntaşii unui ținut ce mai păstra încă, la mijlocul perioadei interbelice, crâmpeie din aura timpurilor patriarhale, când „Vrancea făcea şi desfăcea“ orice prin „Sfatul cel Mare“ condus de bătrâni - era serios promovată şi susținută la acea dată de Regulamentele Şcolii şi ale Oştirii. Aşa cum putem observa însă din imaginile cu veterani ai Războiului de Independență din 1877 (Fig. 65) şi cu personajele, mult mai recente, din galeria subiecților Campaniei de la Nereju din 1927, efectele acestora încetau definitiv odată cu vârsta senectuții (Fig. 66 a,b).

Acest aspect particular al peisajului etnografic vrâncean s-a menținut şi după cel de-al doilea război mondial, Georgeta Stoica relatând că primul lucru care i-a izbit pe cercetătorii satelor de sub munte din anii '50 ai secolului trecut a fost portul pletelor la bătrânii ce priveau la horele jucate după fluier şi cimpoi şi refuzul unor femei în vârstă de a se lăsa fotografiate „pentru a nu li se fura chipul“. Iar despre remanența extraordinară a lăsării părului lung sau al scurtării sale după vechile procedee de care am pomenit la începutul acestei lucrări este suficient să privim perechea din satul Năruja, surprinsă pe peliculă de Gheorghe Constantinescu de la Muzeul Vrancei în 1970, în care bătrânul gospodar pare a fi un dac de pe Columna traiană (Fig. 67a)!

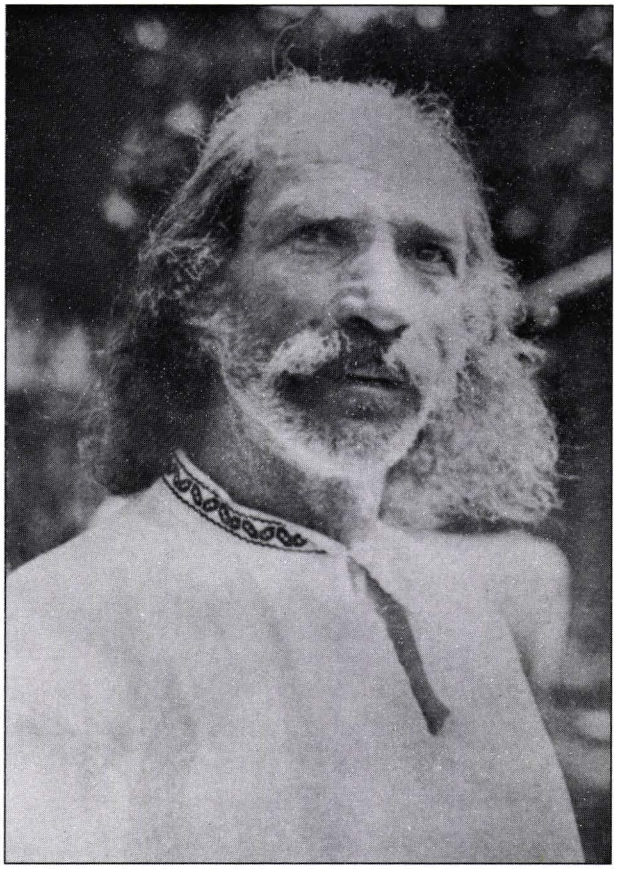
Revenind la timpurile depănate de interlocutorii lui Ion Diaconu, aflăm că odinioară



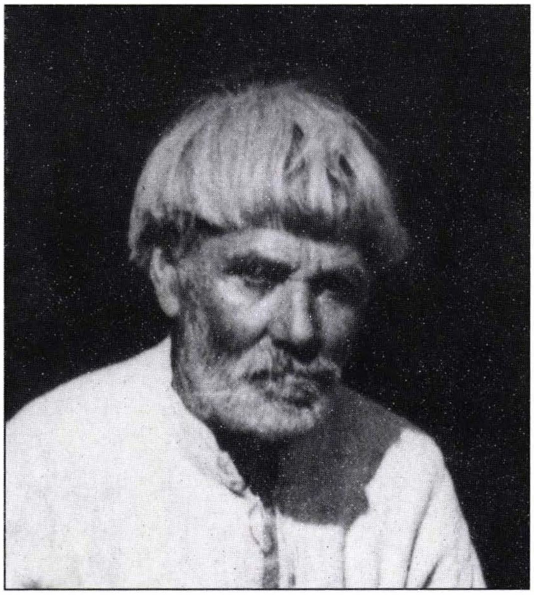
Fig. 65. *Permisul de liberă circulație pe Căile Ferate Române al lui Ilie Soare din Vidra, veteran al Războiului pentru Independența României de la 1877 (cca. 1910)*



66a



66b



67a



67b

Fig. 66

a. *Bătrân din Nereju, 1927 (Foto: Berman)*

b. *Morar din Nereju, 1927 (Foto: Berman)*

Fig. 67

a. *Bătrân din Năruja, 1970 (Foto: Gh. Constantinescu)*

b. *Daci luptând. Detaliu de pe Columna lui Traian din Roma*

flăcăii din Vrancea, care proveneau din familiile fruntaşe, purtau la sărbători părul împletit într-o coadă, iar pentru a-i da strălucire, îl ungeau cu unt topit. Portul cozii, îngăduit numai feciorilor bogați, era un semn de mare distincție socială, într-o vreme în care numai preotul satului, potrivit canoanelor cinului său, avea cinstea şi obligația de a-şi împleti pletele.

Nota discordantă pe care o făceau bătrânii Vrancei aflați cu diverse treburi în afara ținutului lor într-o perioadă în care se generalizase frizura de tip modern, reiese cu deplină claritate dintr-o fotografie de o mare valoare documentară şi artistică pe care am adus-o la muzeul focşănean la finele anilor '80 ai secolului trecut, din satul Spulber; fără a comenta componentele costumului, de cea mai autentică tradiție, al părintelui aşezat pe scaun, ori firescul şi cumințenia atitudinii, demne de pana lui Sadoveanu, putem observa, prin comparație cu ținuta standard a funcționarului, sau cu „portul" de tip nou al unuia din feciori, cât de mult contribuie, alături de straiul neaoş, părul lung în configurarea unei identități culturale proprii, specifice (Fig. 68 a). De asemenea, imaginea bătrânului vrâncean ne oferă prilejul să analizăm componenta de bază a acoperirii capului în portul local - căciula. Considerată o variantă locală a căciulii rotunde, numite în literatura românească de specialitate „mocănească", căciula vrânceană era numită în graiul local şi „căciulă cu comănac" sau „căciulă pască" datorită volumetriei specifice din partea superioară, rezultată din croiul şi asamblarea „pielicelilor" de miel (Fig. 68 b). Şi în Vrancea s-au purtat căciuli „țuguiate", mult mai uşor de confecționat decât cele „rotunde", cu precizarea că aici nu erau considerate ca făcând parte din portul de mare ținută (Fig. 69).

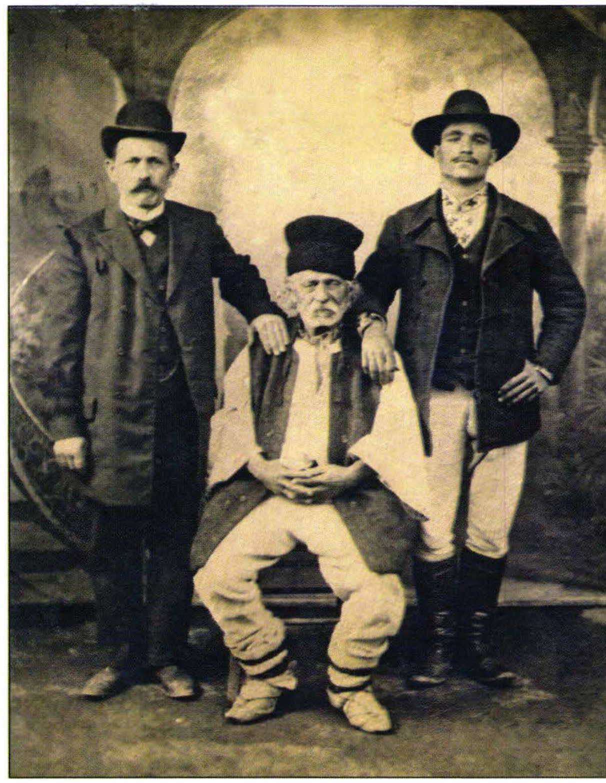


Fig. 68a. *Vrâncean din Spulber (cca. 1920)*

Tot prin asemănarea cu acoperitorile din ținuta bisericească a fost împrumutat şi termenul de „potcap", dat cu sens peiorativ pălăriei care, în primele decenii ale secolului XX, avea borurile largi (Fig. 70). Fără a se bucura de aceeaşi apreciere precum căciulile, purtate de unii bărbați şi în sezonul cald, pălăriile „de Braşov", aduse la iarmaroacele din Vrancea de la Covasna, vor fi treptat înlocuite

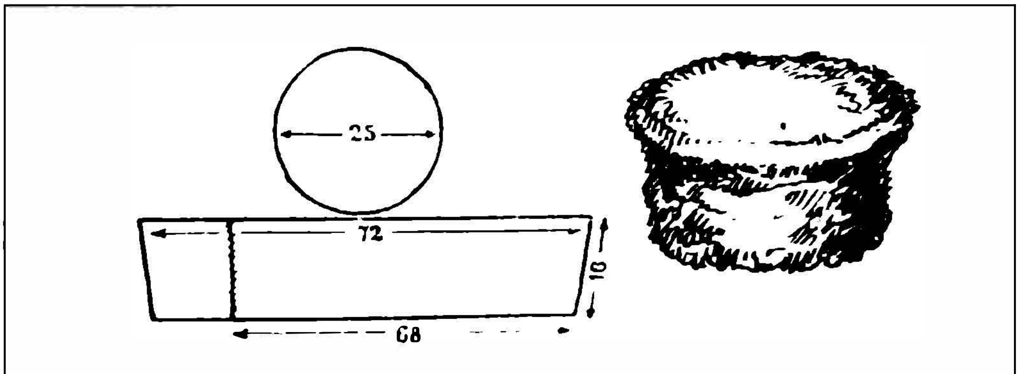


Fig. 68b. *Căciulă vrâncenească rotundă confecționată din „pielicică" de miel (Fl. Barbu Florescu)*

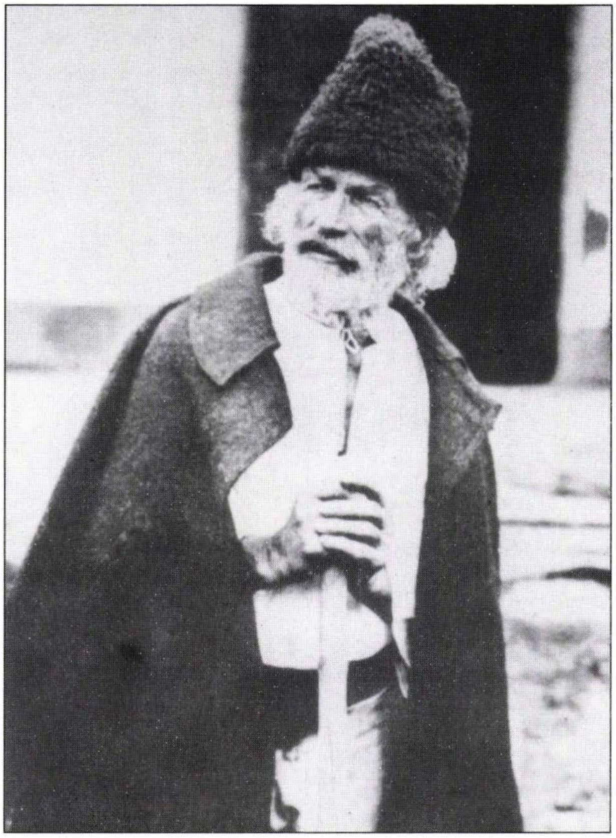


Fig. 69. Tip de bătrân din Nereju, 1927 (Foto: Berman)

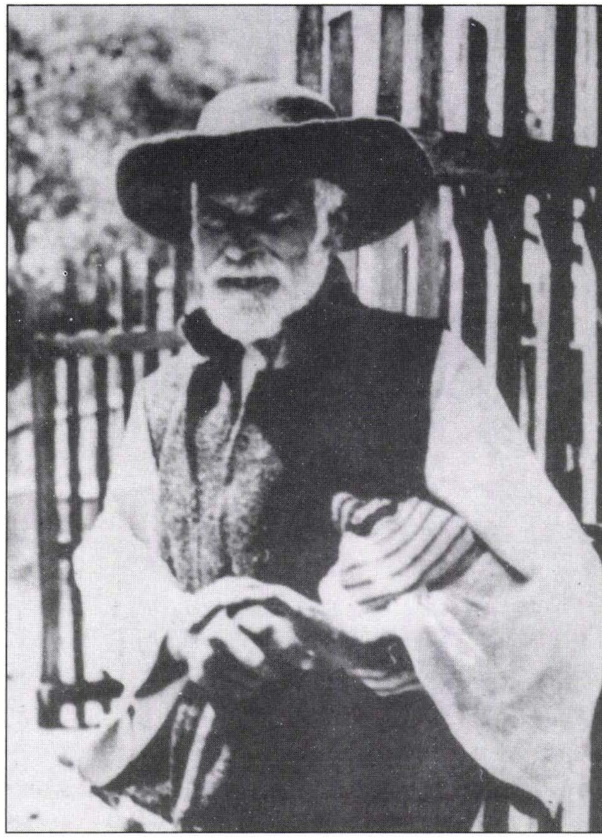


Fig. 70. Bătrân în ținută de vară. Nereju, 1927 (Foto: Berman)

cu cele cumpărate direct din prăvălii. Ca și în cazul căciulilor, odată uzate de persoanele adulte, ele treceau împreună cu alte piese din portul celor mari, în folosința băieților pentru a le proteja capul de arșița din timpul verii (Fig. 71).



Fig. 71. Copii ducând apă la cosași. Nereju, 1927 (Foto: Berman)

Cămaşa

Tipul specific portului bărbătesc din Ţara Vrancei îl reprezintă cămaşa dreaptă, foarte răspândită în ţara noastră şi în multe areale de cultură din spaţiul european (Fig. 72).

Varianta sa de lucru, confecţionată din pânză de fuior de cânepă, identică cu „cămeşoiul" purtat de femei, corespunde dimensiunilor reale ale purtătorului fiind o piesă modestă din punct de vedere al amplitudinii croiului şi absolut nesemnificativă sub aspect estetic; în schimb, varianta de sărbătoare, numită „cămaşă cu mânecă largă", datorită decorului brodat cu fir şi „încheielilor" specifice cu care sunt asamblate părţile componente, reprezintă una din cele mai reuşite creaţii ale genului din arta populară românească (Fig. 73).

Nota particulară a pieselor din portul vechi este dată în primul rând de lărgimea impresionantă a mânecii, confecţionată din „doi laţi" de pânză. Aspectul său, mai mult decât generos, a dat naştere în graiul vrâncean la o expresie tipică: „a primi cu mâneci largi" pe cineva este sinonim cu a-i arăta persoanei care-ţi trece pragul, sau te solicită în rezolvarea unei probleme, cea mai sinceră şi mai aleasă bunăvoinţă. O simplă examinare a unei cămăşi din seria celor confecţionate până la primul război mondial îţi lasă impresia unei adevărate risipe de material textil şi sentimentul – similar celui încercat în faţa unei armuri medievale – că există o disproporţie parcă anume cultivată între dimensiunile reale ale omului şi „cuprinderea" straiului, notă specifică mai multor veşminte din „veacul de mijloc" (Fig. 74). De altfel diferenţa dintre numărul de coţi de pânză de casă necesari pentru a croi cămaşa femeiască – şase – şi una bărbătească – opt – este notabil, dacă ţinem seama de faptul că ultima este mai scurtă decât prima. În parte acest lucru se datorează prezenţei celor doi clini laterali ce pornesc de sub mânecă, pentru a da lărgime „trupului" cămăşii, croiţi din mărimea integrală a „latului" de pânză (Fig. 75). Pe dos, spatele cămăşii este dublat, până în dreptul taliei, de un „căptuv" din pânză de cânepă sau în amestec cu bumbacul, pentru a diminua efectele transpiraţiei.

Chiar dacă ne vom referi pe larg la tehnicile de broderie într-un capitol special, menţionăm că nu atât cusăturile – este adevărat, de un mare rafinament artistic – contribuie la originalitatea cămăşii vrâncene cu mâneca largă, ci mai ales virtuozitatea execuţiei tehnice a „încheielilor"; rostul lor practic, legat de prinderea bucăţilor de pânză ce compun piesa, este exploatat din punct de vedere decorativ mai mult decât în cazul cămăşii femeieşti, compensând parcimonia şi simplitatea decorului – plasat la guler, „gura cămăşii" şi extremitatea mânecilor. Fără teama de a forţa comparaţia, sublinierea liniilor corpului uman prin folosirea acestui procedeu artistic la cămaşa de Vrancea este mult mai discretă – şi paradoxal mult mai eficientă – decât în cazul pieselor similare din portul bărbătesc din zonele în care, pentru acelaşi scop, se mizează pe efectele cromatice ale vrâstelor specifice „pânzei cu margini". Menţionăm, de asemenea, faptul că arta populară locală a fost până târziu extrem de reticentă la folosirea croşetei; datorită valorii artistice scăzute a modelelor executate cu „ingliţa", operaţiunile de „încheiere" a cămăşii bărbăteşti la cele mai frumoase exemplare din portul de sărbătoare sunt făcute întotdeauna numai cu acul.

Cămaşa bărbătească „cu brăţări" – una din primele „inovaţii" vestimentare semnificative datând din primele decenii ale secolului XX, va seconda – fără a câştiga însă întâietate în uzul şi preferinţele locale – „cămaşa cu mâneca largă", de la apariţia sa până în portul actual.

Foarte răspândită în costumul altor zone etnografice, unde reprezintă tipul caracteristic, această piesă este mult mai practică şi mai uşor de confecţionat; ataşarea „brăţărilor" la extremitatea mânecilor, elimină din start amploarea acestora, deci costurile materiale, dar mai ales le scutea pe femei de „încheielile" complicate care nu-şi mai aveau rostul (Fig. 76). De asemenea, suprafaţa acordată broderiilor devine şi mai parcimonioasă, restrângându-se adesea numai la guler şi brăţări, suficientă dacă ţinem seama



72



73



74

Fig. 72. Cămașă bărbătească cu mâneca largă din Nereju Mic
Fig. 73. Cămașă bărbătească cu mâneca largă din Vidra
Fig. 74. Cămașă bărbătească cu mâneca largă din Vitșoara (Scătura Părosu)

de faptul că în a doua parte a perioadei interbelice, flăcăii o vor purta la sărbători pe sub cămaşa cu mâneca largă.

Cronologic, semnalăm prezența acestei cămăşi odată cu începerea activității croitorilor specializați şi în satele vrâncene, ce va marca, aşa cum vom vedea pe parcursul analizei noastre, aspectul şi linia multora din componentele costumului tradițional.

Nu ştim dacă „brâiele mazileşti", la care face referiri Ion Diaconu, îşi datorau această denumire dimensiunilor sau unui anumit tip de decor pe care-l vor fi avut piesele similare purtate de mica boierime sau de încasatorii banilor datorați birului. Cert este că portul său a fost dintotdeauna obligatoriu, betele sau cureaua cu ținte fiind purtate în portul vrâncean peste brâul care înfăşura cămaşa ținută în ițari (Fig. 77 a). În cazul în care talia era strânsă cu un „chimer" din piele – adus de peste munți – brâul nu-şi mai afla rostul decât în cazurile speciale de protejare suplimentară a mijlocului

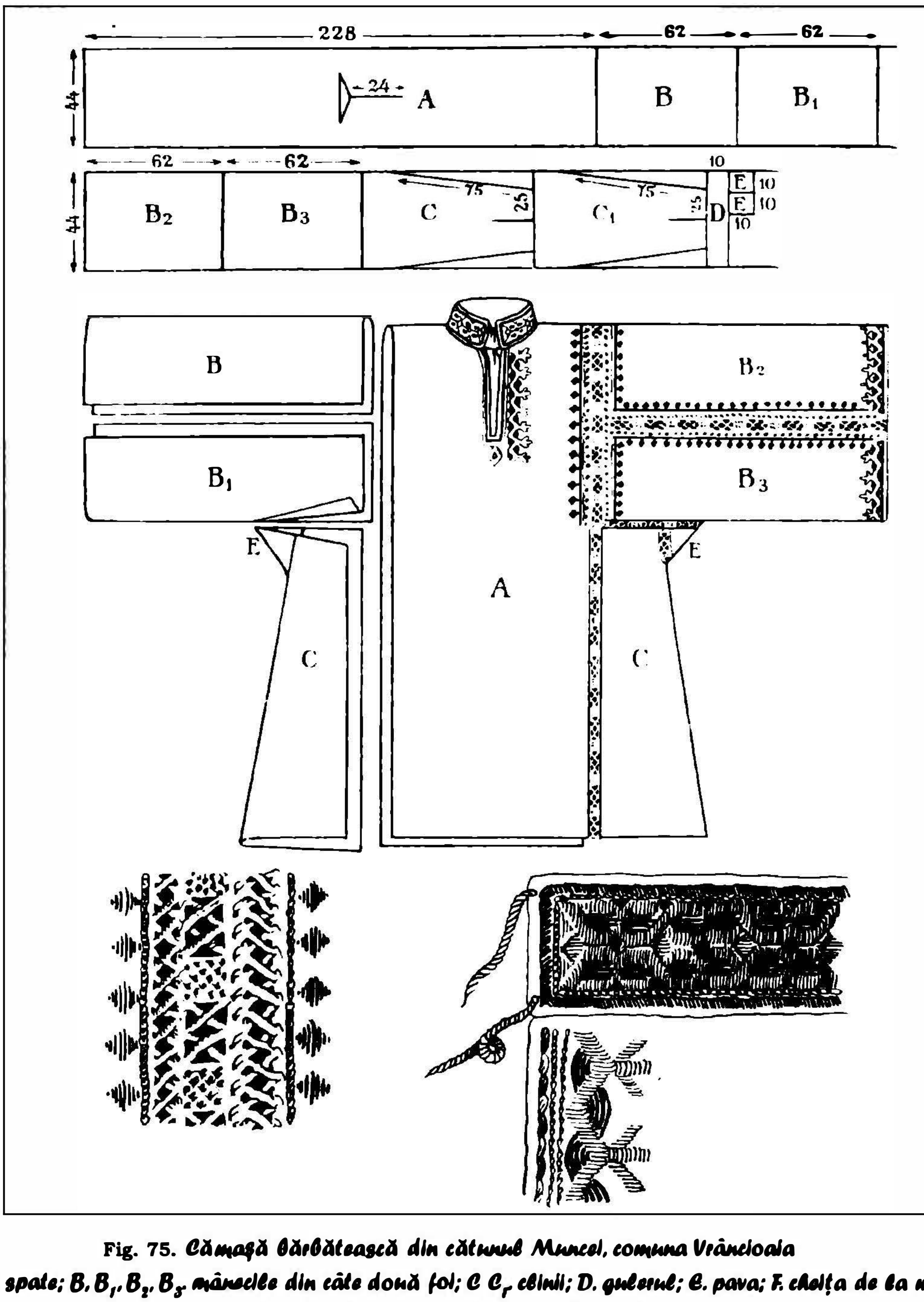


Fig. 75. Cămaşă bărbătească din cătunul Muncel, comuna Vrâncioaia
A. față şi spate; B, B_1, B_2, B_3. mânecile din câte două foi; C C_1. clinii; D. gulerul; E. pava; F. chelța de la mânecă; G. gulerul şi pieptul (Fl. Bobu Florescu)



Fig. 76. *Pereche de vidreni (cca. 1925)*



Fig. 77 a. *Vrâncean în costum de sărbătoare, încins cu bete peste brâu*

la persoanele în vârstă. Una din explicaţiile provenienţei constante din „importurile“ din Transilvania a curelelor late se datorează faptului că prelucrarea pieilor de vită era ca şi inexistentă în Vrancea, datorită operaţiunilor mult mai complicate necesare argăsirii acestora decât în cazul celor de ovine. Adăugăm, de asemenea, observaţia că „chimerul“ era considerat un articol de lux, conferind prestanţă purtătorului, care avea la îndemână o întreagă serie de „despărţituri“ practicate în lăţimea cingătorii, fiecare având diverse destinaţii: pentru punerea banilor, actelor şi a accesoriilor obligatorii pentru aprinderea focului – cremenea, iasca şi amnarul – sau pentru înfigerea, la vedere, a fluierului de care nu se despărţeau niciodată păstorii şi bacii vrânceni (Fig. 77 b). Şi tot din afara Vrancei – de data asta din zona vecină a Râmnicului Sărat – flăcăii din unele sate de pe Valea Zăbalei se încingeau cu bete cu „canafi“ coloraţi din lânică[1] (Fig. 77 c).

Dacă, cu excepţia frecvenţei curelelor „bătute“ sau „ferecate“ cu ţinte înflorate din cositor, cingătorile bărbăteşti din costumul bărbătesc vrâncean se încadrează într-un context etnografic mai larg, în schimb îmbrăcămintea de la brâu în jos – iţarii – prezintă elemente singulare, de un mare interes pentru studiul vestimentaţiei tradiţionale româneşti şi europene.

Prima clasificare a acestora, făcută de Ion Diaconu, are drept criteriu principal materia primă şi tehnicile de lucru specifice, stabilind şi o „ierarhie“ a iţarilor în funcţie de sortimentele de lână, nivelul de prelucrare la instalaţiile tehnice a ţesăturilor date la îngroşat şi respectiv calitatea bumbacului, tot mai des folosit în epocă pentru piesele din portul de sărbătoare.

„Iţarii – scrie folcloristul şi etnograful vrâncean în 1930 – sunt ţesuţi în război şi, fiindcă sunt «rari», se îngroaşă la piue. Sunt, am spus, de trei calităţi. Calitatea a III-a: se urzeşte *păr* (tors din lână albă, păroasă) şi se bate *canuri* (lână albă de calitate mai inferioară, obţinută prin tors: când se toarce lâna, se scoate întâi *părul*, apoi *'nezura* şi la urmă *canura*). Aceştia sunt *iţari bubăiţ*. Calitatea a

[1] Sub influenţa acestora firele de urzeală din păr de la capetele betelor ţesute în Vrancea erau uneori împletite; tunse la extremităţi, acestea formau un aranjament din ciucuri de mici dimensiuni în comparaţie cu cei ale cingătorilor provenite de pe Valea Râmnicului, care, după cum se ştie, sunt adevărate capodopere ale genului.

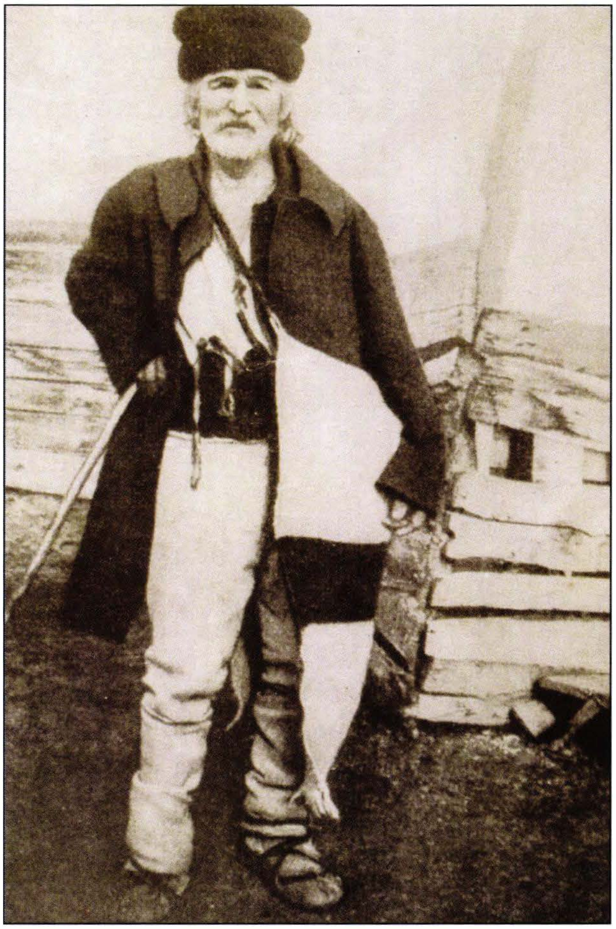


Fig. 77b. *Vrâncean încins cu „chimer" din piele*

II-a: se urzeşte tot *păr* şi se bate *ńezuri*. Calitatea I: se urzeşte şi se bate bumbac. Ițarii aceştia se țes în patru, cinci sau şase ițe; cei din 'nezuri în patru, ca şi cioarecii, iar cei bubăiți în două. La piue nu sunt duşi ițarii din bumbac (aceştia de altfel se țes de când a pătruns bumbacul în Vrancea)[2]"

„Ițarii bubăiț" se îmbrăcau numai în zilele de lucru; cei în patru ițe şi cei țesuți „în ochiuri" sau „în ozoare" se purtau de sărbători.

A doua, aparținând lui Florea Bobu Florescu, porneşte de la analiza elementelor de croi, esențiale în vederea stabilirii unei tipologii exacte, proprii pieselor ce compun costumul popular.

Primul tip, căruia nu i s-a găsit analogie „în nici o altă zonă etnografică din țară şi nici la vreun alt popor"[3], este cel al „ițarilor fără față". Prin asimetria clinilor egali, care-i dau aceeaşi lărgime în față şi în spate, aceşti ițari pot fi îmbrăcați inclusiv pe întuneric, „prin bobote", neavând nici o „cătare"[4] (Fig. 78).

Ițarii „cu o singură față" sunt numiți în Vrancea şi „ițari cu tur", datorită clinului care, plasat la spate, dă acestei porțiuni aspectul caracteristic şi lejeritatea necesară pentru a putea fi îmbrăcați. Termenul de „ițari încrețiți" folosit de Florea Bobu Florescu numai pentru acest tip este absolut impropriu, deoarece

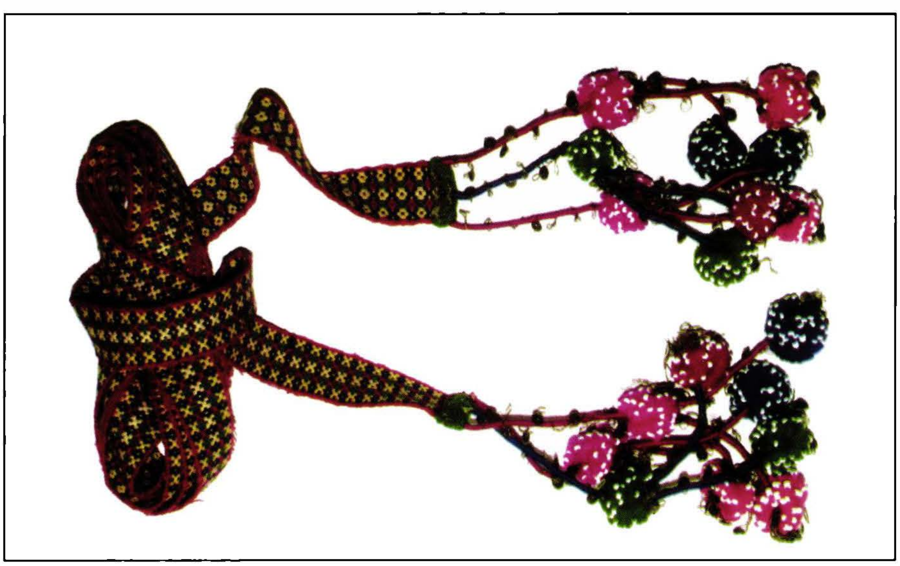


Fig. 77c. *Bete „aduse" de pe Valea Râmnicului*

---

[2] I. Diaconu, *op. cit.*, p. LVII. „A se bubăi" = a se îngroşa la piuă.

[3] Florea Bobu Florescu, *op. cit.*, p. 34

[4] Numiți uneori din această cauză şi „ițari cu două fețe".

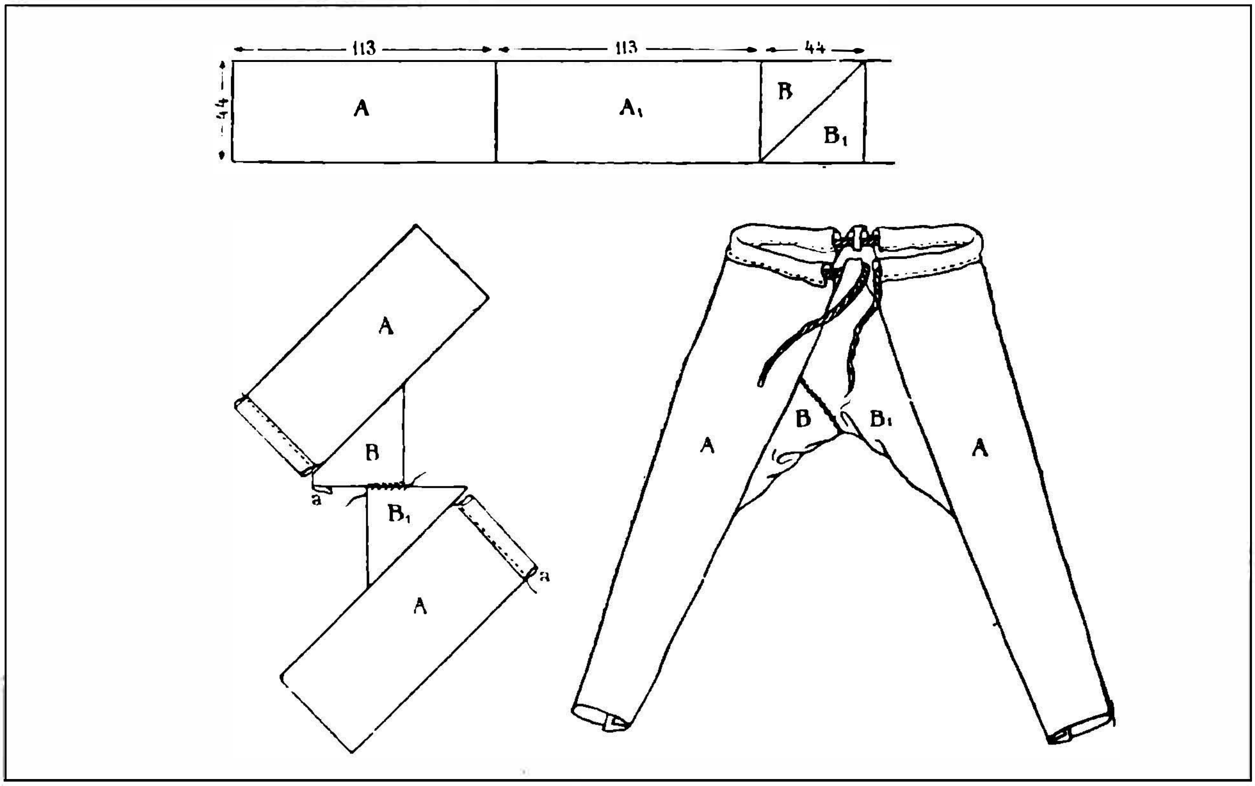


Fig. 78. „Ițari fără față" din cătunul Muncel, comuna Vrâncioaia A, A₁ cracii; B, B₁ clinii (Fl. Bobu Florescu)

crețurile nu au nici o legătură cu croiul specific părții superioare. Se știe că acestea rezultă din diferența apărută prin stabilirea lungimii ițarilor nu de la brâu, ca în cazul pantalonilor, ci de la subțioara purtătorului[5].

„Bârnețul" cu care sunt strânși ițarii după îmbrăcare este răsucit din lână în culorile sale naturale, simplu sau în combinația alb-negru, și „se petrece" prin betelie cu un „lemnuș" ce ține locul acului de siguranță pentru practici moderne asemănătoare.

Ca și în cazul catrinței, există o manieră specific vrâncenească de a purta ițarii: obielele sunt petrecute pe deasupra lor și nu invers, ca la populațiile mărginașe și la sovejeni[6].

Pentru ca această cutumă vestimentară să poată trece cu succes examenul estetic este nevoie ca piciorul să fie mai plin jos, astfel încât obielele „să se așeze drept" înainte de a fi fixate cu ațele de la opinci. „Adaosul" folosit în acest scop pe sub ițari, consta dintr-o bucată de stofă din lână înfășurată pe gleznă; astfel „îngroșat", piciorul era pregătit pentru operațiunile destul de complicate ale fixării obielelor și încălțării opincilor. (Fig. 77)

Fiind vorba de costumul unei regiuni în care „ciobănia" mai putea fi studiată ca o „trăsătură etnică" pe vremea când Ion Diaconu își publica cercetările despre Ținutul Vrancei[7], nu putem încheia succinta noastră analiză fără a reaminti tratamentul special la care era supusă aici cămașa purtată de păstori pe timpul verii.

Pentru a o adapta rigorilor impuse de viața de la stânele amplasate la munte, departe de satele de baștină, pânza cămășii era unsă cu un amestec obținut din unt topit, omag și stirigoaie (Fig. 79 a,b), plante otrăvitoare întâlnite în flora montană a Carpaților românești[8]; astfel „închetrită", cămașa „se înnegrea" mai greu și

---

[5] Precizarea făcută de Florea Bobu Florescu trebuie așadar amendată, crețurile fiind proprii ambelor tipuri de ițari, așa cum rezultă din cercetarea pieselor din portul de sărbătoare semnalate pe teren sau aflate în colecții.

[6] I. Diaconu, *op. cit.*, p. LX

[7] *Idem, Păstoritul în Vrancea.* Extras din revista „Grai și suflet", vol. IV, 1930, p. 43 și urm.

[8] Un cioban bătrân originar din satul Tichiriș ne-a spus că odinioară bacii introduceau cămașa direct într-o fiertură din zer cu omag, pentru o mai bună impregnare a pânzei. (Ion Drilea, Vidra, 1960)

devenea rezistentă la apa ploilor putând fi purtată o vară întreagă. În plus, „otrava" celor două plante gonea paraziții și insectele, făcând suportabile nopțile dormite de ciobani „la aripa stânii", pentru a veni în ajutorul câinilor de îndată ce aceștia dădeau de veste apropierea prădătorilor.

Dincolo de aspectul practic, determinat de condițiile climatice aspre și de o igienă precară, este posibil ca într-o fază arhaică procedeul special la care era supusă cămașa ciobanului vrâncean să fi avut și o semnificație magico-religioasă, datorită proprietăților cu totul speciale ale alcaloizilor pe care, asemenea mătrăgunei și altor plante de leac cu virtuți supranaturale, le conțin omagul și stirigoaia[9]. Personal înclinăm să credem acest lucru datorită faptului că în Vrancea exista, așa cum am mai subliniat și cu alte ocazii, o legătură aproape mistică între om și „mioare"; ea începea de la scăldătoarea rituală de după botez, atunci când nașa arunca în apă primul obiect – o șuviță de lână – rostind și cea dintâi urare: „să aibă noroc la oi!"

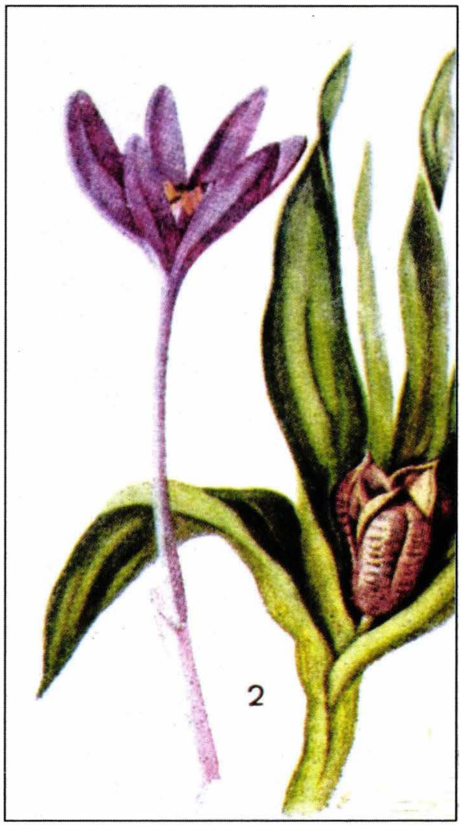


Fig. 79a. *Omagul*



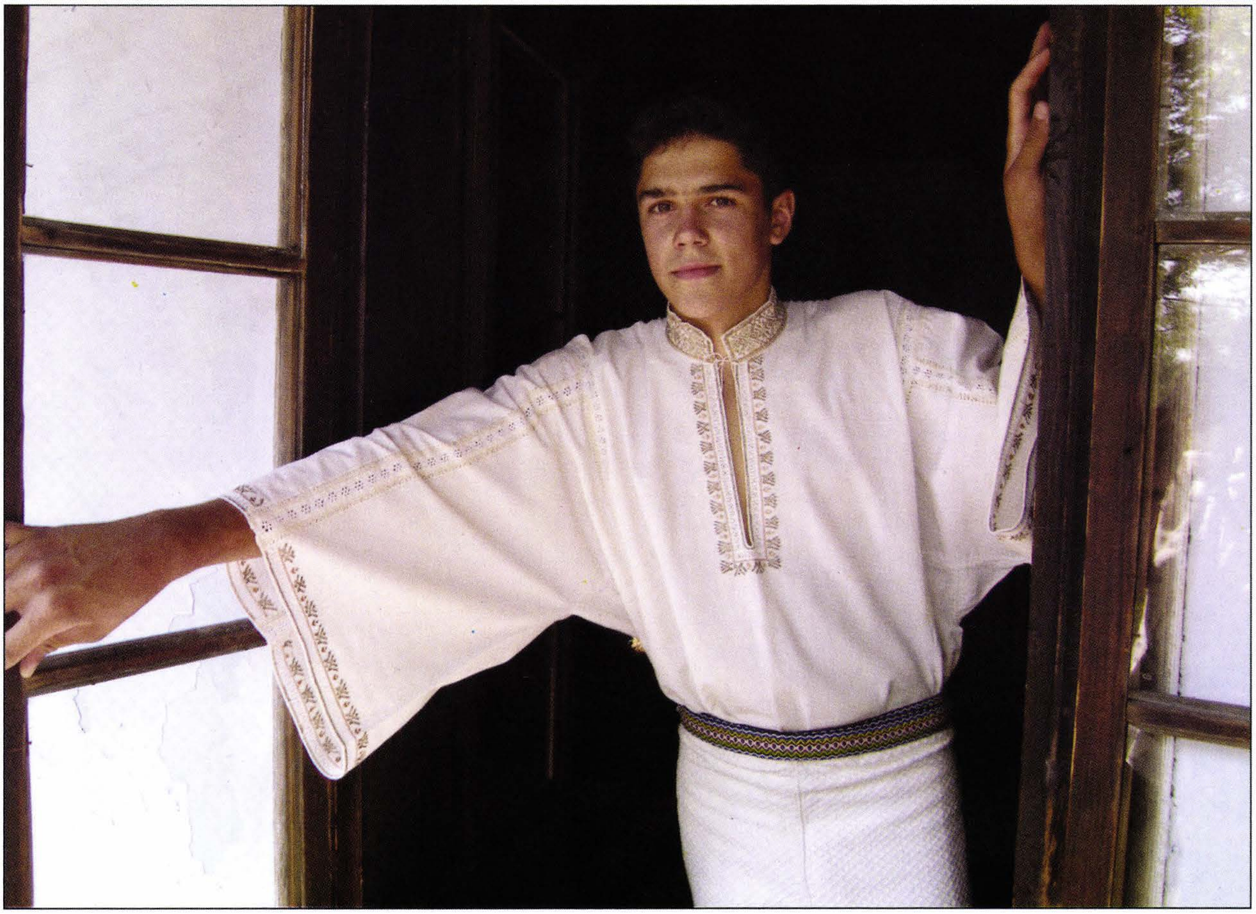
Fig. 79b. *Stirigoaia*

[9] ***Omagul* – *Aconitum Napellus L.*** (*Omeac, Toadea, Coif, Mărul lupului*) crește prin pășunile stâncoase, subalpine și pe marginea pădurilor din etajul montan, iar *organele folositoare* sunt frunzele și tuberculele – *Folia* et *Tubera* (*Radix*) *Aconiti.* Este o plantă veninoasă, din care se pregătesc remedii eficace contra nevralgiilor, gingivitei, otitei, astmei nervoase, bolilor de piept și beșicii udului (*Al. Buia, Plantele noastre medicinale*, Editura Poporul Român, Timișoara, 1944, p. 64)

Stirigoaie* – *Veratrum album L. (*Steregoaie, Strigoaie*) crește prin pășuni și fânețe cu deosebire în regiunile deluroase și muntoase; *organele folositoare* sunt părțile subpământene – *Rhizoma* (*Radix*) *Veratri.* Fiind o plantă otrăvitoare nu-i recomandabil să o utilizăm în medicina casnică, decât după îndrumările unui specialist. Cu toate acestea populația de la țară o întrebuințează mult sub formă de băi, spălături, contra râiei (scabiei) și păduchilor la vite, ftiriazei capului, prurigului și pitiriazei (*Idem*, p. 43). În monografia Nerejului, Valer Butură înregistrează „steregoaia" în categoria plantelor de leac pentru uzul veterinar.







III. *Piese de costum comune portului femeiesc și bărbătesc*

Prezentarea noastră a ajuns la punctul în care, aşa cum am constatat deja în cazul cingătorilor tradiționale şi al pieptarului înfundat, „straiele“ purtate de ambele sexe sunt aceleaşi nu numai din punct de vedere tipologic, ci sub aspectul decorului.

Prima piesă, care este îndeobşte tratată ca fiind o componentă specifică numai costumului purtat de păstori, dar care are în portul vrâncean un statut diferit față de cel întâlnit în portul altor zone etnografice, este gluga.



Fig. 80. ***Vidrean în costum de sărbătoare, purtând cojoc și glugă (1990)***

Spuneam într-un alt studiu că vrâncenii sunt cei mai fideli păstrători ai „sagum-ului“ dacic[1], în sensul că în tinda fiecărei case erau atârnate două sau chiar mai multe glugi care erau luate de cei ai casei ori de câte ori ieşeau în ogradă pe vreme rea sau plecau cu diverse treburi în afara gospodăriei. Acest lucru se datora, în primul rând, dublei sale funcționalități: cea de protejare a corpului în caz de ploaie sau ninsoare şi cea de traistă atunci când ața era petrecută peste piept, atârnând într-o parte, cu vârful gulguşului lăsat în jos (Fig. 80).

Această omniprezență a glugii în viața vrânceanului, în sat, la câmp, în târg sau „la deal“, unde era „odaia“ vitelor, a dus la ameliorarea substanțială a capacităților sale de protejare - în primul rând a capului - prin introducerea la gluguş a unor clini care formează deasupra frunții purtătorului un soi de streaşină. Apariția acestui element, care diferențiază gluga vrânceană de forma sa simplă,

[1] Ion Cherciu, *op. cit.*, p. 123-124

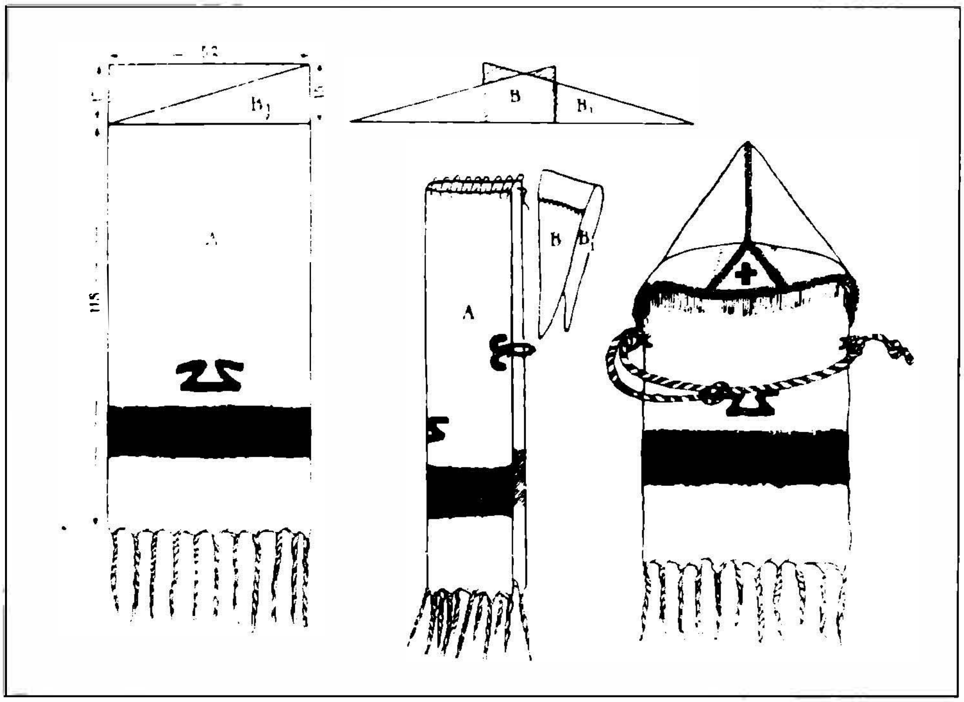


Fig. 81. *Glugă bărbătească din Țara Vrancei (Fl. Bobu Florescu)*

fără clini, întâlnită în Pădurenii Hunedoarei şi la ciobanii mărgineni, a determinat, în plan estetic, crearea unui mic ansamblu decorativ prin brodarea marginilor într-un punct specific numai acestor piese de port (Fig. 81).

Gluga este confecționată din „ițari" - nume generic dat în Vrancea țesăturilor din lână albă îngroşate la piuă - având ca semn distinctiv o vrâstă neagră în partea inferioară, deasupra căreia este ales în război, cu aceeaşi culoare, un „cârlig"; asemănător unei cupe de muls stilizate (Fig. 82), originea şi semnificația sa exactă rămâne o problemă încă nedezlegată a ornamenticii tradiționale româneşti. „Țorțurii" (ciucurii) de la marginea de jos a glugii, „crucea" - numită „floare" - şi broderia din dreptul frunții, sunt cusute cu fir din păr alb, iar ața de prins este răsucită, ca şi „bârnețul" ițarilor, din lână neagră şi albă.

Deoarece la mijlocul perioadei interbelice „se refugiase" deja în portul ciobanilor şi al bacilor de la stână, devenind treptat o curiozitate pentru noile generații de vrânceni, considerăm firească derularea prezentării noastre spunând câteva cuvinte despre sarica pe care o îmbrăcau



Fig. 82. *Cupă de muls*

odinioară „fruntaşii" la sărbătorile de iarnă şi nunți şi chiar şi fetele mari atunci când mergeau la horă[2].

Marea frecvență a acestei piese de port arhaice, întâlnită şi în alte zone etnografice în care ocupația principală era creşterea oilor, a dus în Vrancea la apariția unor persoane specializate, existând, potrivit relatărilor lui Ion Diaconu, femei anume care coseau saricile[3].

Ca şi cerga, sarica era inițial o țesătură rară din lână, urmând acelaşi traseu al prelucrării la dârstă: îndesirea în vâltoare,

[2] Ion Diaconu, *op. cit.*, p. LX.
[3] *Idem, ibidem.*

„smulgerea ghicului" şi „periatul" - în urma căruia rezulta „dârstâna" - la final fiind foarte apreciate bucăţile care aveau un aspect cât mai miţos. După croit şi asamblarea părţilor componente, sarica arăta ca o haină lungă, „ghicoasă", cu mâneci şi guler mare, răsfrânt, asemănător cu cel de la cojocul bărbătesc (Fig. 83).

Pe sub hainele groase - sarică, cojoc sau suman - direct peste cămaşă, erau îmbrăcate în sezonul rece pieptarul înfundat şi bunda, care, exceptând diferenţele de croi, au cam aceeaşi lungime (Fig. 84, 85).

Pieile de oaie din care erau făcute se argăseau într-o „durbacă" sau „putină" într-un amestec de sare, zer şi făină, iar cojocarii, foarte numeroşi odinioară în satele Vrancei, se deplasau de cele mai multe ori la domiciliu, executând comenzi pentru toţi membrii familiei.

În afara broderiilor cu lânică de care am pomenit la prezentarea pieptarului înfundat purtat de femei, un element important în realizarea decorului - mai ales în cazul bunzilor care erau foarte rar „cusute cu flori" - consta



Fig. 83. Cioban vrâncean îmbrăcat cu sarică



Fig. 84. Bătrână din Bârseşti purtând bundă. Colecţia Clemansa Mihăilescu



Fig. 85. Bătrân din Vidra îmbrăcat cu pieptar „cusut cu flori" (din seria „stralele lui Moş Ion Mircioiu"). Colecţia Clemansa Mihăilescu



Fig. 86. *Pieptar cu aplicații din „pojiță albă", cusut în 1970 de cojocarul Pantazică Mărie din Tichiriș*

din aplicații din piele fină, numită „pojiță". Cea obținută de cojocarii locali era numai de culoare albă (Fig. 86), iar cea colorată (meșina) se cumpăra de la târguri, unde provenea de la atelierele de tăbăcărie din orașele transilvănene. Cu excepția ancadramentelor la ornamentele de pe piept sau a dungilor de la buzunare, „pojița" era prinsă pe marginea pieptarului sau bundei sub forma unei benzi continue întărind-o; pentru a-i spori efectul decorativ, „pojița" colorată era găurită cu o „preducea", asemănătoare celei cu care se însemnau primăvara oile la urechi. Scopul urmărit era obținerea unui contrast cât mai evident între fondul alb al pielii și culoarea vie a meșinei (Fig. 87).



Fig. 87. *Pieptar bărbătesc (Dotaliu). Colecția Clemansa Mihăilescu*

Spre deosebire de cojocel care, datorită dimensiunilor, se apropie sensibil de schema decorativă a bundei, cojocul, purtat numai de bărbați, este în Vrancea simplu, singurul element artistic, de care amintește și Ion Diaconu, fiind „plimbu" – o bandă îngustă din blană de miel, aplicată pe margini (în față, la mâneci și la poale)[4] – și gulerul mare răsfrânt, absent din structura cojocelului, unde este de tip tunică și bogat ornamentat. La gât, unde se termină șirul de „bunghi" făcuți de cojocar, această haină impunătoare, ce poate atinge glezna piciorului, se încheie cu două „cheutori" din șuvițe răsucite din piele argăsită (Fig. 88).

[4] *Numit și* „plimbă" sau „primblă".



Fig. 88. ***Cojoc cu guler şi „plimbă" din blană de miel (din seria „straiele lui Moş Ion Mircioiu"). Colecţia Clemansa Mihăilescu***

Stofa pentru întreaga serie a sumanelor, mânecarelor şi mintenelor poartă în Vrancea numele de „cioareci"; pentru sumane era aleasă lâna neagră, „coarbî" (de oaie sau de berbec), iar ţesătura avea urzeala din păr şi bătaia din canură.

Pentru a obţine o intensitate şi un luciu special al lânii, am văzut că până târziu s-a recurs la „cernitul" sculelor din lână după metode tradiţionale, înainte de ţesutul „cioarecilor" din care urmau să fie cusute sumanele de lux. Pentru portul de lucru, stofa era ţesută direct din lână „laie" (cafenie), care în urma purtării îndelungate căpăta o tentă roşiatică.

Sumanul din Vrancea şi-a păstrat forma veche – cea dreaptă – clinii, care dau straiului lărgime, nu forma evazată din portul altor zone etnografice, fiind dispuşi lateral. Cu excepţia „ceaprazurilor" cu care se încheiau nasturii, decorul era simplu, constând uneori dintr-o panglică neagră din bumbac, de provenienţă industrială, numită „ţop"; sub forma unui galon îngust, „ţopul", ce avea motive damaschinate în textură, se aplica de obicei pe marginile din faţa sumanului.

În paralel cu piesele lucrate în Vrancea, în portul „fruntaşilor", de care vorbeşte Ion Diaconu, erau obişnuite sumanele şi mânecarele „importate" de peste munţi, fapt ce va contribui, de o manieră decisivă, la „alinierea" acestui segment al vestimentaţiei tradiţionale din această zonă la tendinţele generale ce se vor înregistra în costumul popular românesc din perioada imediat următoare modernizării statului român. „Breţcanii" vor impune treptat pentru ţinuta de sărbătoare a vrâncenilor înstăriţi, moda „mânecarelor" confecţionate din postav negru sau „albăstrii" (vinete)[5], cu un grad de finisare a stofei net superior celui atins de industria ţărănească locală.

Aşa cum observăm din imaginile de la Nerej din timpul primei campanii monografice din 1927 (Fig. 89), „mânecarele" aveau deja lungimi variabile[6], apropiindu-se de forma recentă, mai scurtă, numită în satele de la intrarea în Depresiunea Vrancei „mintean". Din aceeaşi serie foto constatăm efectul activităţii

[5] Ion Diaconu, *op. cit.*, p. LIX.

[6] Iniţial mânecarul purtat de bărbaţi era până la genunchi, iar la femei până mai jos de brâu (cf. I. Diaconu, *op. cit.*, p. LIX).



Fig. 89. *Bărbați din Nerej în port de vară, stând la sfat în curtea bisericii (Foto: Berman, 1927)*

tot mai intense a croitorilor de la sate posesori ai celebrelor maşini de cusut marca „Singer", care modifică treptat aspectul tradițional al sumanului, impunându-l pe cel orăşenesc, al hainei cu reverul dublu. „Coexistența" celor două tipuri de croi, specifică pentru acea perioadă şi surprinsă la Nerej (Fig. 90), va sfârşi prin instalarea definitivă a liniei modei urbane, odată cu sfârşitul perioadei interbelice, când vor fi înlăturate treptat „ceaprazurile" şi banda „țopului". Cu excepția stofei de casă, singurul element păstrat din aspectul tradițional al sumanului vrâncean rămân manşetele late ale mânecilor la piesele purtate mai ales de bărbați.



Fig. 90. *Strale vrânceneşti de iarnă – sumane şi cojocel înflorat (Nerej, Foto Berman, 1927)*

IV. Broderia de Vrancea – O mărturie a Bizanțului după Bizanț...

În absența unui corpus de imagini de anvergura celui cuprins în prezentarea colecției de ii cu care vom încheia prima parte a acestei lucrări, aserțiunea cuprinsă în titlul acestui capitol poate părea și insolită și insolentă, atât unora din colegii de breaslă pentru care arta populară românească este un domeniu autonom, și nu parte supusă acelorași mecanisme de autoreglare și adaptare proprii civilizației noastre rurale, cât și „puriștilor" din tabăra istoricilor de artă, în concepția cărora eventualele ecouri din sfera artei culte în lumea satului au dus, în general, la apariția unor forme hibride, neinteresate pentru o abordare din perspectivă interdisciplinară[1].

Vorbind despre „subtila geneză a artelor populare", G. M. Cantacuzino observa că „privite cu atenție", acestea „indică o sumă de influențe, precizează o sumă de înrudiri cu alte popoare, cu alte civilizații, dintre care unele astăzi apuse, și, departe de a izola poporul românesc, îl leagă printr-o serie de filiațiuni atât de Evul Mediu cât și de cea mai depărtată antichitate"[2].

Extraordinara forță de „decantare" și de „prelucrare" a interferențelor și împrumuturilor din marile arii culturale ale Moldovei, Țării Românești și Transilvaniei, vizibilă în „tezaurul cultural vrâncean", l-a determinat pe Tancred Bănățeanu să afirme – parafrazând o expresie celebră a lui Iorga referitoare la Vrancea – că „în mic" această zonă „reprezintă acea mare arie cultural-etnografică cuprinzând întreaga oikumenă românească, în tot ceea ce are ea mai reprezentativ, specific și peren"[3].

Apariția și înflorirea unui stil propriu și în domeniul broderiei artistice, pe care am denumit-o simplu, „de Vrancea"[4] (Fig. 91 a, b, c), readuce în discuție, pe lângă inerentele motivații de natură identitară care au generat în această parte a țării noastre un permanent dialog între arta populară și modelele culte[5], caracterul unitar al culturii în societatea medievală românească[6], cultură în care, dacă avem în vedere

[1] La polul opus, prin viziunea integratoare și inițierea unor studii comparate rămase până astăzi inedite, menționăm lucrările semnate de Alexandru Oprescu, Tancred Bănățeanu, Corina Nicolescu și Cornel Irimie, precum și expozițiile temporare, de mare răsunet la vremea respectivă, organizate la fostul Muzeu de Artă Populară din București, Muzeul Brukenthal din Sibiu și Muzeul Național de Artă al R. S. R.

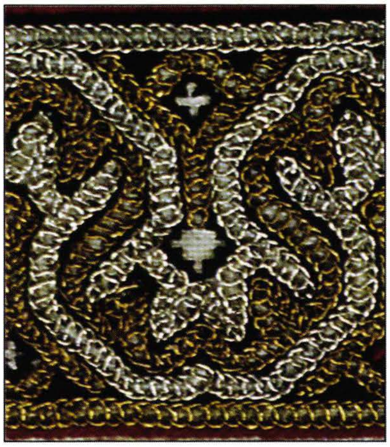
[2] G. M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 453 (Extras dintr-un articol apărut în revista Fundațiilor regale, an I, nr. 7, p. 188–191)

[3] Tancred Bănățeanu, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, Editura Minerva, București, 1985, p. 157-177; Note cu privire la definitivarea zonei istorico-etnografice a Țării Vrancei, în vol. *Arta populară din Țara Vrancei*, Editura Enciclopedică, București, 2004, p. 14-15

[4] Ion Cherciu, *op. cit.*, p. 172-173

[5] Maria Bâtcă, *op. cit.*, p. 169

[6] Nicolae Cartojan, *Istoria Literaturii române vechi*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București, 1940, G. M. Cantacuzino, *op. cit.*, p. 108; Sabina Ispas, *op. cit.*, p. 149–150

a


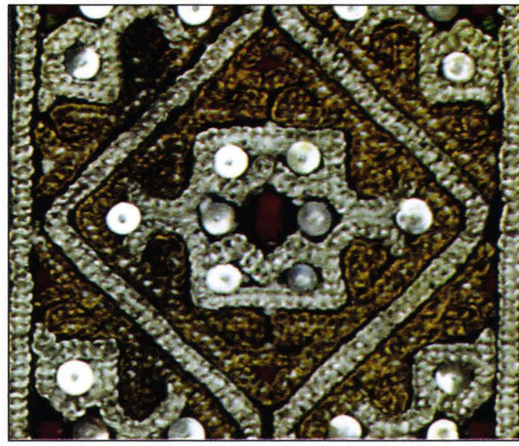
b


Fig. 91 a, b. Broderii cu fir (Nerețu)
c. Broderie cu arnici (Năruja)
(Colecția Clemansa Mihăilescu)

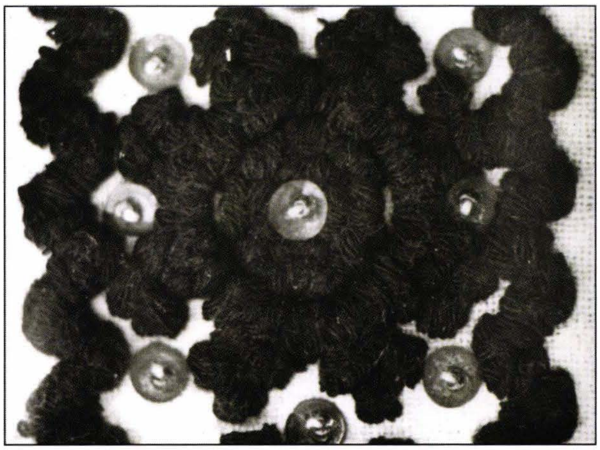
c




Fig. 92. Cusătură „înfoiată” executată pe pânză de cânepă, cu lână și fir metalic
Detaliu de pe o ie din Vrâncioaia.
Colecția Clemansa Mihăilescu

arta în general, şi broderia în special, premisele bizantine pe care au apărut şi s-au dezvoltat au avut, secole în şir, o contribuție majoră[7].

Referitor la suporturile textile, remarcăm şi în portul vrâncean de veche tradiție preeminența pânzei de cânepă asupra celei din in[8] sau bumbac nu numai în costumul de lucru, ci şi în segmentul, cu totul special, al pieselor brodate pentru ținuta festivă (Fig. 92). Deşi continuă să fie o prezență notabilă în calendarul economic al gospodăriilor vrâncene până spre mijlocul anilor '60 ai secolului trecut, „fuiorul“ va fi folosit în această perioadă nu atât la țesutul pânzei, cât mai ales la urzitul scoarțelor în 3 ițe; firele de calitatea a II-a – „păşeşica“ – şi a III-a – „bucii“ – vor constitui, ca şi mai înainte, baza țesăturilor de uz comun din categoria „sacilor“ de pus pe pereții camerei de locuit şi a „țolurilor“ de aşternut de pat. Singurele „pânzeturi“ din cânepă prelucrată după vechile canoane până la începutul deceniului 8 (Fig. 93) vor rămâne ştergarele pentru merinde, unde această valoroasă plantă textilă s-a folosit, încă de la finele perioadei interbelice, în combinație cu bumbacul.

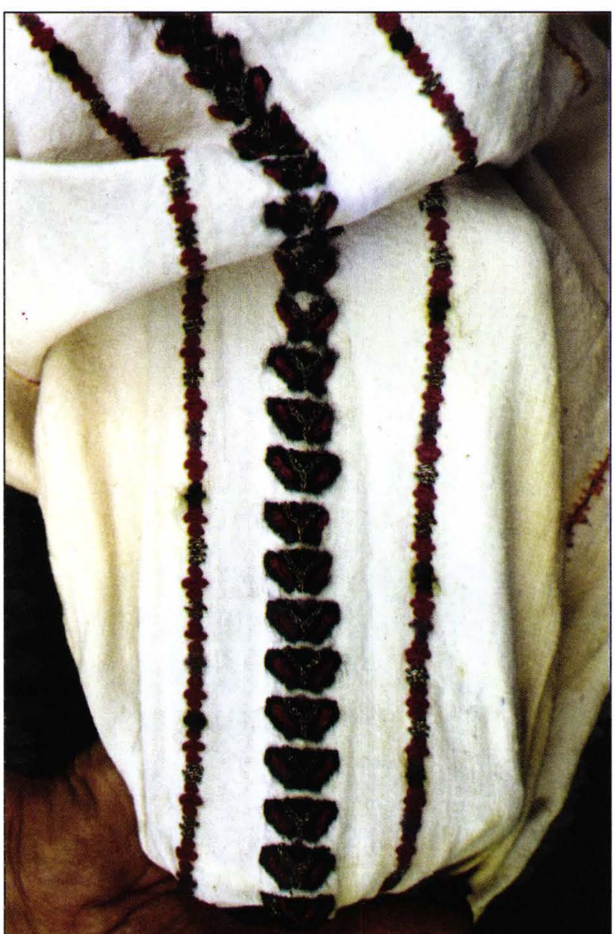
---

[7] Nicolae Cartojan, *op. cit.* p. 23-24; Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 11. *Broderia veche românească* (cu un studiu introductiv şi catalog de Maria Ana Musicescu şi Ana Dobjanschi), Bucureşti, 1985, p. 8

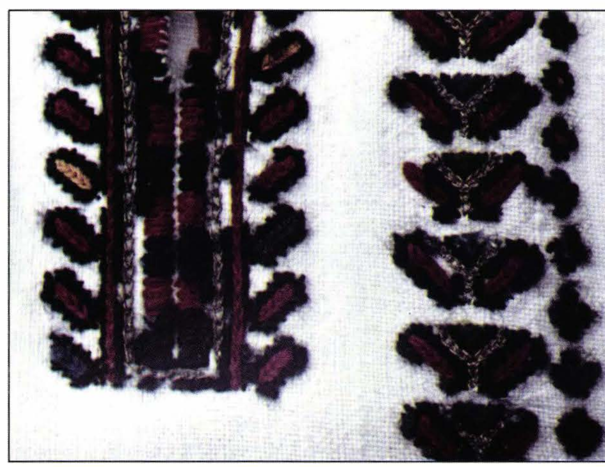
[8] Spre deosebire de cânepă, inul s-a cultivat puțin în Vrancea, aşa încât prezența sa în industria casnică locală este redusă.



Fig. 93. Scenă din fazele de prelucrare a cânepii. Vidra, 1987



a



b



c

Fig. 94. Cămașă din Nereju (Sfârșitul sec. al XIX-lea, astăzi în patrimoniul Muzeului Țăranului Român).
Broderie „în butuși" cu lână vopsită „în flori", arnici și fir metalic. Detalii de pe mânecă (a), stanul din piept (b) și altiță (c). Colecția Clemansa Mihăilescu

Diferența calitativă dintre pânza de cânepă folosită la confecționarea „cămeşoaielor" şi cea destinată cămăşilor din costumul de sărbătoare se va menține şi în cazul celei țesute integral din bumbac, după introducerea acestuia şi în Vrancea; firul mai plin va fi propriu unei prime etape, de la începutul secolului XX, când se țesea pânza numită „mocănească", iar cel subțire şi ondulat al bumbacului „englezesc" se va utiliza la obținerea „pânzei crețe", generalizate în portul interbelic, cu suprafața aspră uşor gofrată, datorită tendinței fibrei textile de a reveni la forma inițială după operațiunile de înălbire.

Trecând la analiza materialelor folosite la cusut, remarcăm, şi în acest caz, importanța acordată într-o fază arhaică a broderiei locale lânii; aleasă' în Vrancea cu multă grijă pentru a răspunde exigențelor cerute de tehnicile de lucru specifice zonei, ea era toarsă foarte subțire şi apoi vopsită „în flori". Chiar la cămăşile foarte vechi, brodate cu lână toarsă din fruntea oii - majoritatea raselor crescute de vrânceni aveau, după cum se ştie, firul plin şi aspru - este evidentă agrementarea motivelor cu materiale prețioase, din gama firului metalic (Fig. 92 şi 94 a, b, c), ce dau nota originală, specifică, portului vrâncean de sărbătoare.

Ca şi arniciul, ce va înlocui treptat lâna, devenind materialul de bază cu care se va realiza osatura broderiilor[9], „hirul" şi „telul" erau procurate de femeile din Vrancea de la negustorii ambulanți, ce străbăteau ulițele satelor cu coropca în spate (Fig. 95), iar la finele perioadei dintre cele două războaie mondiale, de la pră-

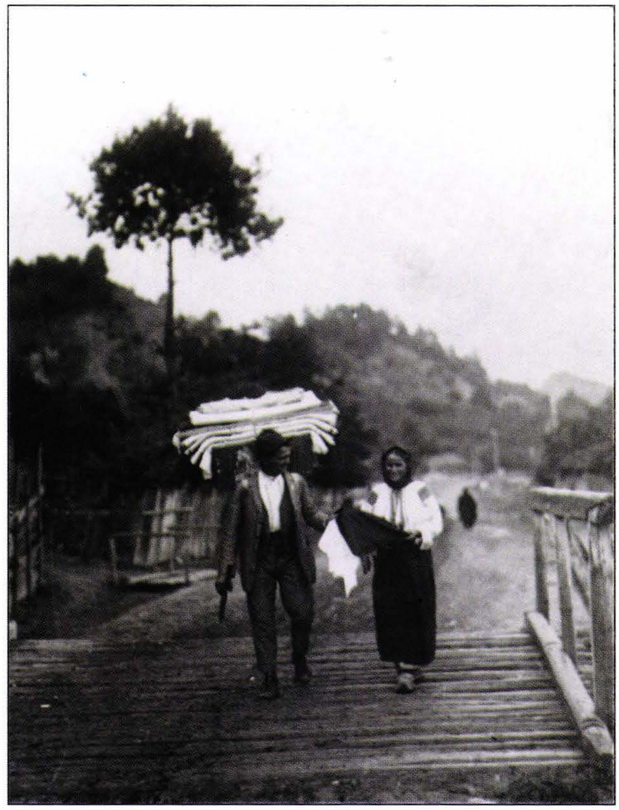


Fig. 95. *Coropcar pe ulițele din Nereju (Foto: Berman, 1927)*

văliile din localitățile mai importante ale ținutului: Vidra, Năruja, Nereju, Bârseşti şi Tulnici.

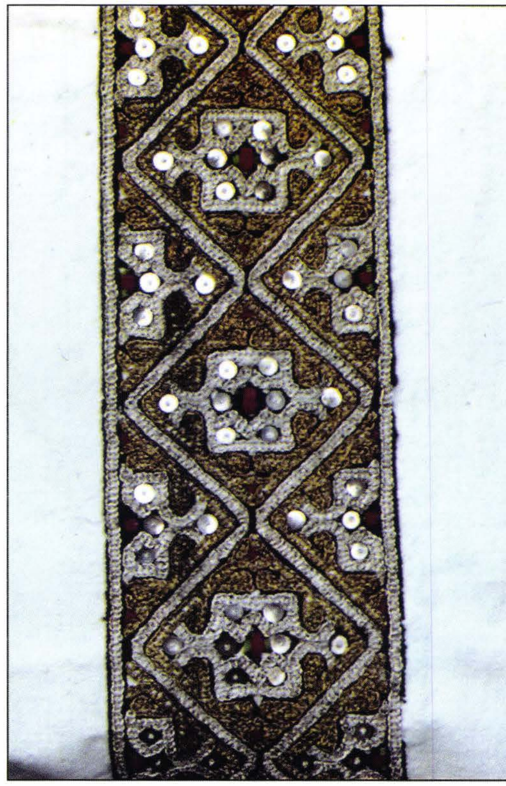
Foarte importantă pentru aspectul final al cămăşii era alegerea tehnicii de brodat: cusătura strânsă, „în butuşi", foarte aproape de nivelul suportului de pânză, s-a dovedit a fi în Vrancea ideală pentru completarea motivelor cu „dusuri" din fir alb, de culoarea argintului şi fir galben[10], de culoarea aurului, îndreptățind raportările la modelele broderiei vechi româneşti (Fig. 96 a, b, c, d);

[9] Importanța „felurilor" de arnici era stabilită, în broderia vrânceană, în funcție de culoare. Cel negru, care stă la baza cusăturilor, indiferent de tehnica de lucru aleasă, are ponderea cea mai însemnată; arniciului roşu îi revin broderiile de pe muchiile pânzei - „găitanele", „gherdanul", şi „puricelul" de la gura cămăşii, „şinătaiele" cusute pe dos şi uneori prinderea bucăților de pânză ce compun ia; cel galben, de nuanța ocrului, numit în Vrancea „tiriplic" (tc. tiré-iplik), termen sub care în restul țării erau cunoscute în limba veche toate tipurile de arnici, este nelipsit, în portul vechi, de la broderia încrețului de sub altiță şi acoperă, de asemenea, aproape întreaga gamă a complicatelor „încheieli" făcute cu acul. O ultimă precizare, legată de culoarea arniciului, trebuie făcută în legătură cu folosirea sa la broderia cămăşii bărbăteşti, unde „şinătaul" cusut „cu roşu" plasează automat piesa în rândul portului arhaic, deoarece, chiar de la începutul perioadei interbelice, verdele, albastrul deschis şi galbenul bumbacului mercerizat din categoria „mouliné-ului" îl vor înlocui definitiv. Cât priveşte broderia cu arnici roşu a cămăşilor din colecțiile prezentate, menționăm faptul că ea are o frecvență absolut nesemnificativă în raport cu cea executată cu negru, fiind expresia unei mode apărute în portul unor sate din arealul Tulnici - Păuleşti - Poiana, direct legată de cusătura „înfoiată".

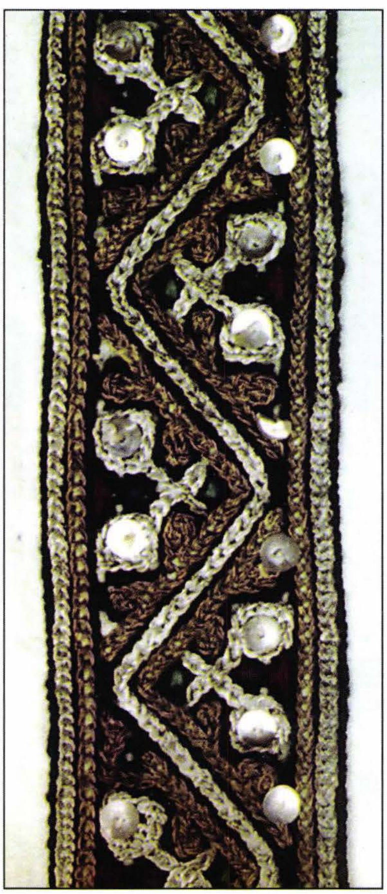
[10] Spre deosebire de firul alb, de culoarea argintului, firul galben prezenta dezavantajul „pătării" pânzei odată cu prima spălare, datorită faptului că metalul era răsucit în jurul unui fir de arnici de aceeaşi culoare, care în contact cu apa „ieşea", migrând în suportul textil. Cum însă impactul estetic al culorii de aur era cu totul special, femeile îşi asumau acest risc ce nu putea fi evitat decât atunci când „dusurile" cu fir galben se aflau în interiorul altor motive, departe de albul pânzei.



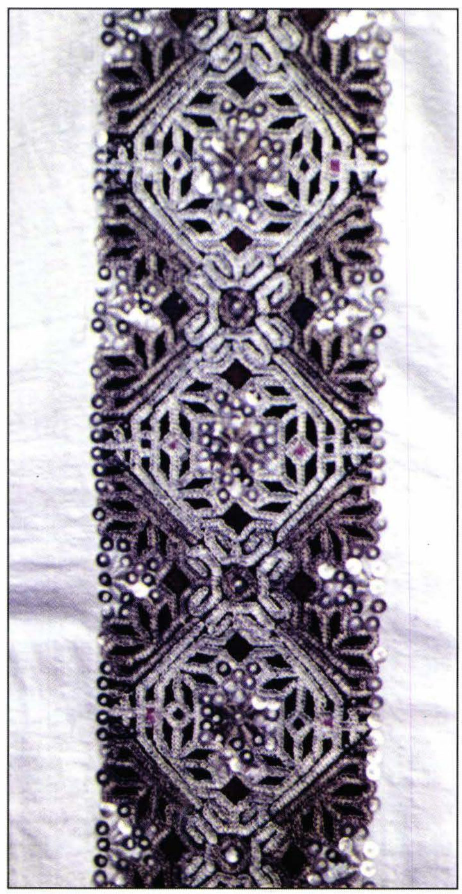
a



b



c



d

Fig. 96 a, b, c, d. *„Răuri" (Detaliu). Cusătură „în butuşi" cu arnici şi lânică, agrementată cu fir, tel şi „fluturi" în tehnica vrânceană. Nereju. Colecţia Clemansa Mihăilescu*

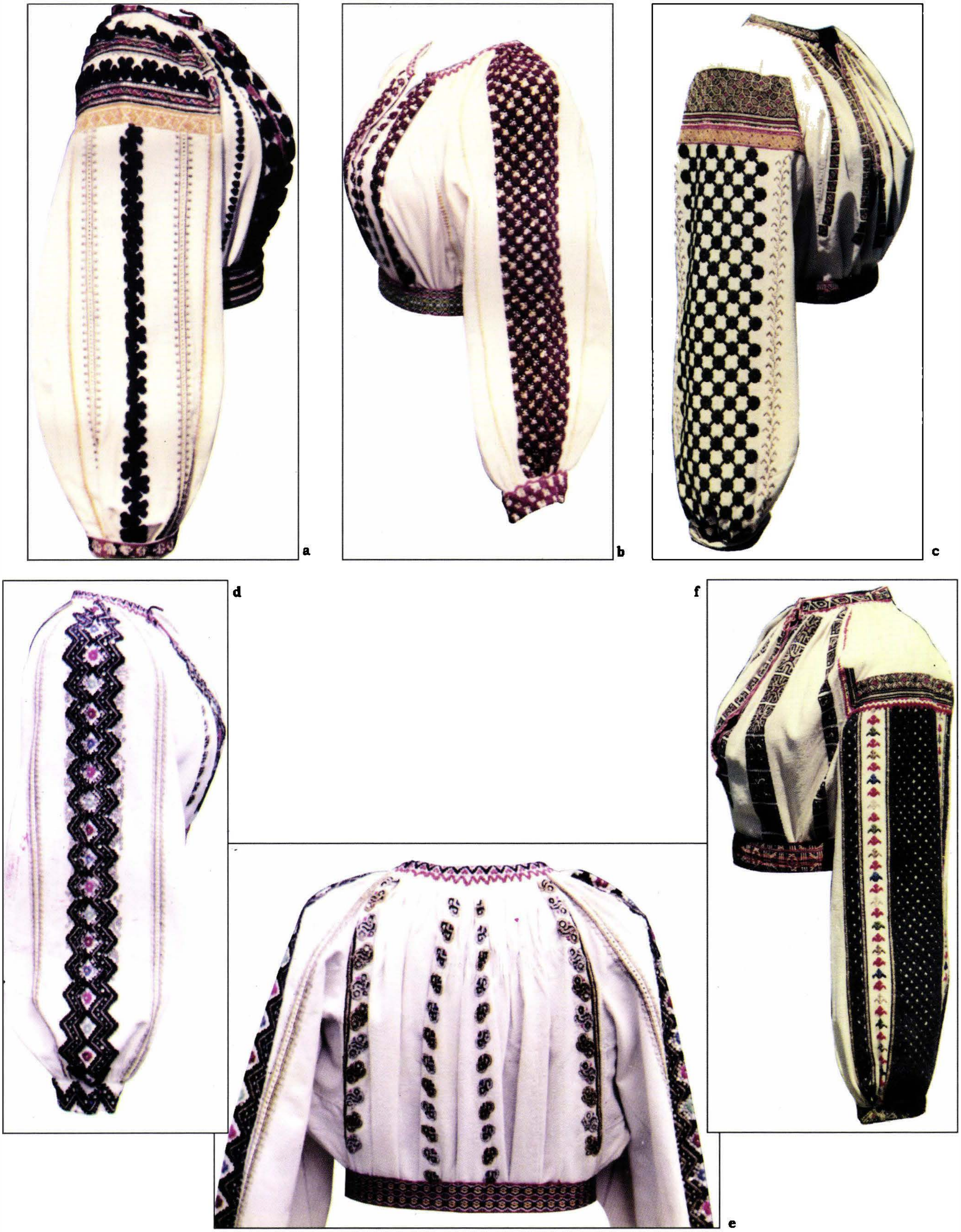


Fig. 97. Cămăși cu cusătură „înfolată”:
a, b. Vrâncioaia; c. Vidra; d, e. Năruja; f. Vidra (la aceasta decorul de pe mânecă este „năsâchit”)

a



b



Fig. 98a. *Guler al unei cămăşi bărbăteşti cu mâneca largă din Paltin. Cusătură „pe fir", cu fir metalic, tel şi lâniţă*
b. *Râuri cusute „în butuşi", cu arnici negru şi „duşuri" din fir alb şi galben, încadrată de „pui" cusuţi „pe fir". Detaliu de pe o cămaşă femeiască din Poduri (Valea Sării). Începutul sec. XX*



Fig. 99. „Râură". Cămașă femeiască din Nărușa, începutul sec. XX.
Cusătură „în bulugi" cu lânică, fir, tel și fluturi metalici

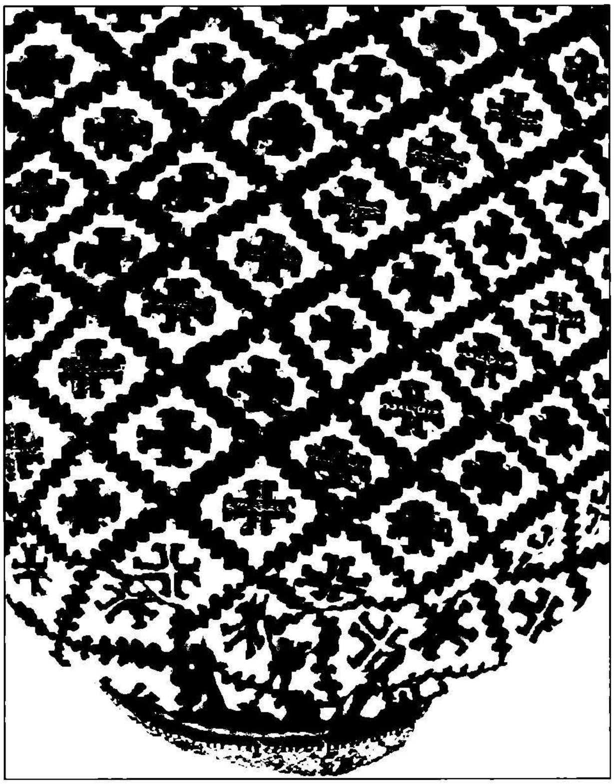


Fig.100 a. *Cămaşă femeiască din Paltin, cusută cu arnici, fir şi tel. Detaliu din partea de jos a mânecii*



Fig. 100 b. *Cămaşă femeiască din Nereju. Detaliu din partea de jos a mânecii*

cusătura „înfoiată", numită astfel deoarece lâna sau arniciul folosite la brodat depăşesc suprafaţa pânzei, ca la covoarele cu noduri, se apropie ca virtuozitate şi efect artistic de precedenta – mai ales în cazul cămăşilor „năsâchite"[11] (Fig. 97 a, b, c, d, e, f) – şi, în sfârşit, cusătura „pe fir", a cărei acurateţe depinde de numărul de „vierbe" pentru care se optează în realizarea punctului de broderie[12]; este o tehnică proprie, în general, cămăşilor bărbăteşti şi „puilor" ce însoţesc „răura" de pe mâneca iei (Fig. 98 a, b).

Deşi există, în general, o anume consecvenţă în alegerea şi finalizarea cusăturii într-o singură tehnică, la foarte multe cămăşi din portul femeiesc de sărbătoare, sunt combinate toate cele trei puncte de broderie, efectul decorativ fiind sporit prin integrarea, în proporţii diferite, a firului metalic (Fig. 97 c, f).

O altă opţiune tehnică notabilă în realizarea decorului iilor a fost şi în Vrancea „alesul" părţilor componente în războiul de ţesut sau „neveditul" în trei ori cinci iţe. În primul caz, motivele alese „peste fire" erau completate, la piesele destinate costumului festiv, cu fir, tel, fluturi şi accente de culoare, operaţiune care le apropia, uneori integral, de aspectul celor cusute cu acul.

Spre deosebire de fir, căruia mobilitatea îi asigură plierea după fiecare detaliu, indiferent de gradul de dificultate a motivelor, telul este un material rigid, ce a permis „punerea" sa doar sub forma unui galon compus din segmente ce nu depăşesc câţiva milimetri sau a unor steluţe în formă de X, de mare efect.

Ca şi „cadrul aurit" care, în opinia lui Eugenio d'Ors, este esenţial în pictură, reprezentând cea mai fericită alegere estetică[13], banda strălucitoare a telului delimitează cu efecte similare „răurile" de pe mâneci, câmpurile ornamentale de pe altiţe, „gura cămăşii" şi motivele cusute pe gulerele bărbăteşti (Fig. 96 a, Fig. 98 a, Fig. 99). De asemenea, cu rezultate net superioare celor obţinute prin folosirea

[11] „Năsâchit" - cusătură foarte deasă, similară „năsăpitului" din alte zone.

[12] „Viarbă" - grup din două fire din textura pânzei, luate în Vrancea drept unitate de măsură pentru brodat şi ales. Observaţia este valabilă şi în cazul tehnicii cusăturii „în butuşi", unde firul de arnici sau din lână ce asigură baza X-ului şi respectiv înşiruirea de „muşte" ce formează „butucul" au păşiturile socotite tot pe „vierbe".

[13] Eugenio d'Ors, *Trei ore (de astă dată numai pentru mine) petrecute în Muzeul Prado*, în vol. „Eseişti spanioli", Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 268–282.

fluturilor metalici, acest material scump este folosit la umplerea unor spații libere, simplu sau în alternanță cu accente de culoare, dând cusăturilor aspectul celor care împodobesc costumele purtate odinioară la curțile domnești (Fig. 99). Deși „punerea" sa era o operațiune tehnică dificilă, pentru care se apela la cunoștințele și experiența unor femei anume[14], telul va fi folosit în Vrancea, așa cum am arătat în capitolele precedente (Fig. 37 b, c), în combinații elaborate, de o înaltă măiestrie, de pe încrețul unor cămăși femeiești din portul de sărbătoare. Transformarea acestor cusături, executate pe suprafețe modeste în comparație cu cele de pe iile din portul altor zone, în adevărate repere ale genului, dovedește, o dată în plus, rolul său esențial în broderia locală[15].

Saltul estetic pe care l-a înregistrat această artă în portul vrâncean de sărbătoare prin folosirea, într-o pondere și o manieră absolut originale a materialelor scumpe, poate fi lesne observat prin compararea cusăturii simple, „uitată" în locurile puțin vizibile ale iei[16], cu aspectul final, în care „dusurile" cu fir și telul duc la o adevărată metamorfozare a decorului inițial[17] (Fig. 100 a, b).

În sfârșit, ultima operațiune, aparent minoră, constând din „chicarea" – plasarea cu parcimonie – a accentelor de culoare, în spațiile rămase libere în interiorul motivelor, era în sine extrem de importantă, cerând talent în mânuirea tonurilor tari folosite pentru acest scop (Fig. 96 a, b, c, d; Fig. 99). Fără teama de a exagera, contrastul dintre strălucirea firului metalic și punctele de roșu, verde, albastru, galben și mov este similar efectului obținut prin aplicarea pietrelor prețioase pe bordurile granației purtată de personajele din tablourile votive zugrăvite pe pereții ctitoriilor voievodale (Fig. 101).

Ajunsă în acest punct, prezentarea noastră impune, dincolo de comentariile aproape în exclusivitate „etnografice", încadrarea broderiei artistice din portul vrâncean de sărbătoare în contextul artei vechi românești*.

Din perspectiva analizei istorice demersul nostru este necesar și absolut motivat științific; civilizația satului românesc, prin menținerea mecanismelor de funcționare a obștii țărănești – impecabile în cazul Țării Vrancei – și a autarhismului economic, a împins Evul de Mijloc până în epoca modernă.

În tabloul societății noastre medievale, țăranii liberi dau nota originală, specifică feudalismului românesc; ei sunt aliatul firesc și de nădejde al autorității centrale, aflată în permanent conflict cu tendințele centrifuge ale marii boierimi, și tot lor le revine, ca și înaintea descălecatului, sarcina de a asigura forța armată necesară pe timp de război.

Răzeșia și atribuțiile militare vor fi astfel suportul extraordinarei mobilități sociale a păturii țărănești incluse în această categorie și vor permite, atunci când condițiile devin favorabile, accederea unora dintre membrii săi nu numai în rândurile clasei dominante – ca oameni liberi ei se considreau oricum boieri –, ci chiar la scaunul domnesc. Pentru Moldova cazul tipic îl reprezintă putneanul Istratie Dabija[18] și răzeșul Constantin Cantemir[19] din Ținutul Fălciului care, după cum relatează cronicile, nu s-au putut dezbara nici în noua lor calitate de obiceiurile de acasă, aducându-le cu sine la

[14] Firul de beteală se „petrecea" prin pânză, și se tăia cu foarfeca pe dos, fiecare segment ce compunea galonul decorativ fiind independent.

[15] Aceste broderii cu arnici, fir, tel și accente de culoare, fuseseră precedate de „încrețurile" cusute integral numai cu „tiriplic" (arnici galben-ocru).

[16] Cum ar fi partea inferioară a mânecii, puternic cutată datorită brățării.

[17] Același lucru a putut fi observat și odată cu introducerea firului metalic în componența catrinței alese.

* Cu precizările și actualizările de rigoare, textul reproduce a doua parte din capitolul „Broderia de Vrancea. Materiale și tehnici de lucru" din volumul *Arta populară din Țara Vrancei*, Studiu introductiv de Tancred Bănățeanu, Editura Enciclopedică, București, 2004, p. 166–173.

[18] „Acest domnu avè obicei, când șâdè la masă și vidè niscaiva oameni săraci dvorind prin ogradă, învăța de lua câte doao, trii blide de bucate din masa lui și păine și vin și le trimitè acolo în ogradă, de mânca acei oameni. (...) Așijdere el bè vin mai mult din oală roșie decât din păhar de cristal, dzicând că-i mai dulce vinul din oală decât din păhar. Și el era de locul lui din ținutul Putnei, și știindu elu încă din boierie că au oamenii săraci dobândă bună din vie, din toate cele rele au scornit și elu acestu obiceiu rău de vii: de pogon câte un leu să dè; care să trage și până astădzi" (Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei* și *O samă de Cuvinte*. Text stabilit, glosar, indice și studiu introductiv de Iorgu Iordan, Ediția a II-a, revăzută, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959, p. 32).

[19] „Carte nu știè, ce numai iscălitura învățasă de o făcè. Practică bună avè la voroavă, era sânătos, mânca bine și bè bine. (...) Și nu era mândru, nici făcè cheltuială țării, că era un moșneagu fără doamnă (Ion Neculce, *op. cit.*, p. 93–94).



Fig. 101. *Doamna Elena, soția lui Petru Rareș Sec. al XVI-lea. Mânăstirea Moldovița*



Fig. 102. *Doamna Ruxandra. Sec. al XVI-lea. Mânăstirea Argeș*

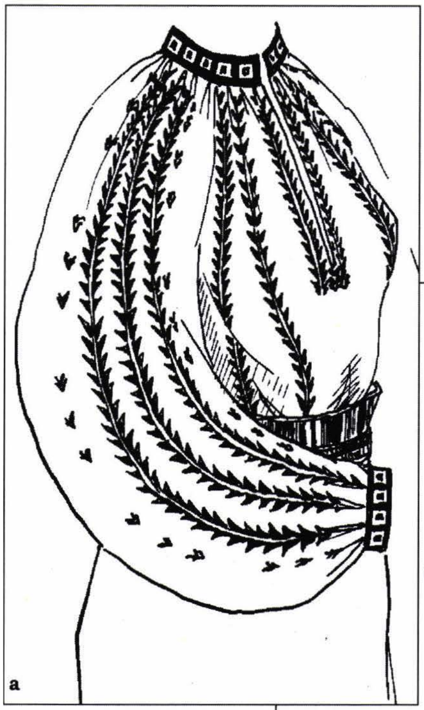
curtea domnească. Este demnă însă de toată lauda dorința acestuia din urmă de a recupera handicapul originii şi a unei instrucții precare – prilej de ironizare permanentă din partea unor mari boieri şi cărturari de elită precum Costineştii – prin educația aleasă oferită descendenților şi prin ambiția de a întemeia o dinastie.

De asemenea, slaba dezvoltare a oraşelor şi baza preponderent rurală a societății vor asigura industriei casnice țărăneşti rolul de principala sursă de bunuri pentru sate şi târguri. După cum am menționat succint în capitolul referitor la cămaşa cu mâneca răsucită, cămaşa purtată de doamna țării şi de jupânesele boierilor era morfologic identică cu cea a femeilor de rând iar postavurile din Humuleştii lui Creangă nu se adresau, cu mai puțin de un secol înaintea depănării *Amintirilor,* numai țăranilor moldoveni din iarmaroace, ci şi altor categorii sociale. Cu decalajele cronologice de rigoare, situația nu diferă mult de cea din Occidentul medieval, unde istorici de prestigiu au subliniat dificultatea de a discerne la un moment dat sensul şi ponderea exactă a relației economice dintre sat şi oraş[20].

Dispunerea broderiilor era, de asemenea, identică[21], existând aceeaşi predilecție pentru împodobirea pepților, mânecilor şi a „gurii cămăşii", un loc aparte revenind gulerului – mai ales la piesele bărbăteşti – şi a „brățărilor" de la încheietura mâinii (Fig. 102).

[20] Jacques de Goff, *Civilizația Occidentului Medieval,* Bucureşti, 1970, p. 128-132.

[21] Corina Nicolescu, *op. cit.,* p. 110-111.



a



b

Fig. 103 a. Cămașă din Colacu brodată cu arnici și fir metalic
b. Cămașa purtată de Iuliana, soția hatmanului Luca Arbore. Biserica Arbore, jud. Suceava (Sec. al. XVI-lea)





Fig. 103 c. *Cămaşă din Andreiaşu brodată cu arnici, fir şi tel*
d. *Doamna Maria Voichiţa (Biserica Mănăstirii Sântilie din Suceava)*

La o examinare atentă a personajelor din tablourile votive, miniaturi, portrete brodate etc. şi a mărturiilor arheologice, s-a observat că singurele diferenţe notabile dintre cele două paliere ale costumului – seniorial şi ţărănesc – au la bază nu atât ornamentica sau tehnicile de execuţie, ci gama materialelor folosite (Fig. 103 a, b, c, d).

Firul, mătasea şi perlele, suportul din catifea sau brocart veneţian reprezintă apanajul exclusiv al costumului de curte[22] sau a pieselor liturgice, în timp ce, pentru aceeaşi perioadă, portul ţărănesc avea acces doar la resursele proprii – cânepa, lâna şi inul. Trebuie menţionat că pânza ţesută din valoroasa plantă cu flori albastre este intens folosită în epocă de atelierele mânăstireşti sau de la curte, ca suport sau întăritură pentru broderii de mare preţ. Este suficient să amintim că una din capodoperele artei vechi româneşti şi creştin-orientale, acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop, prinţesă bizantină căsătorită cu Ştefan cel Mare, este brodat pe pânză de in, cu siguranţă de provenienţă autohtonă (Fig. 104).



Fig. 104. Acoperitoarea de mormânt a Mariei de Mangop

Dacă specialiştii care s-au aplecat cu multă dragoste şi competenţă asupra costumului de curte sau a broderiei noastre vechi au fost interesaţi – cum era de altfel şi firesc – de analizarea lor din perspectiva istoricului de artă[23], am dorit să subliniem un aspect înregistrat şi de documentele vremii, şi anume prezenţa în atelierele epocii a femeilor de la ţară. Atmosfera unică ce domnea în cămările caselor domneşti sau ale mânăstirilor este fidel redată de G. M. Cantacuzino:

„Nu este nevoie de a evoca viaţa unei vechi mânăstiri moldoveneşti ori munteneşti. Ştim prea bine că toată civilizaţia noastră de altădată s-a elaborat între zidurile înguste ale acestor cetăţi creştineşti. Sub privirea înţeleaptă a unui *maestru* care desemna probabil motivele, sub oblăduirea *domniţei* şi a *fiicelor* sale, care lucrau întruna în timpul nesfârşitei ierni, atunci când omătul punea o mare pătură albă peste ţară, care dădea ecou singurătăţii, luau fiinţă aceste incomparabile patrafire, acoperăminte de morminte, epitrachiloane, haine bisericeşti ori mantii domneşti. Lucrând cot la cot cu *ţărancele* din satele învecinate, *fetele boierilor şi cele din clasa domnitoare*, într-o evlavioasă şi comună sforţare, brodau pe mătăsuri veneţiene şi pe catifele de Bologna, cu puncte învăţate de la doici şi de la slugi, meandrele complicate ale chenarelor, literele lungi ale textelor greceşti ori slavone, şi florile stilizate ale brocardelor[24]" (Fig. 105).

Apare cu claritate ceea ce am subliniat deja, adică dialogul permanent dintre *arta cultă*, clădită la noi, ca şi în ţările balcanice, pe *premise bizantine*, adaptate specificului şi nevoilor locale, evoluând continuu, odată cu societatea românească, şi *arta populară* dispusă să adauge mereu limbajului său ancestral noi forme de expresie.

Trebuie avut în vedere totodată şi un alt aspect. Rezultat al unei uriaşe sinteze – cum am spune astăzi, la scară intercontinentală – în care elemente din Egiptul faraonic, Siria, Mesopotamia, bazinul Mării Negre, Dalmaţia sau lumea egeeană se vor topi în savantul şi rafinatul patrimoniu bizantin[25], civilizaţia imperiului

[22] *Ibidem.*
[23] *Broderia veche românească*, Bucureşti, 1985, Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 110 şi urm.
[24] G. M. Cantacuzino, *op. cit.*, p. 107
[25] Charles Diehl, *Manuel d'art byzantine*, Tome I, Paris, 1925, p. IX-XI; 15-111, 112-152

a



b

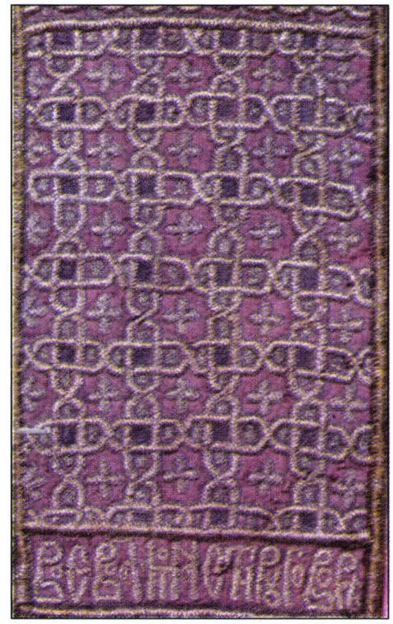


Fig. 105
a. Orar (1381–1389). Mănăstirea Tismana
b. Epitrahil (1556–1561). Mănăstirea Golia

Bazileilor va beneficia în egală măsură şi de imensul teritoriu pe care vor fi vehiculate, pe excelenta reţea de drumuri romane moştenite din antichitate, forme culturale pe care le surprindem uneori la mari distanţe în timp şi spaţiu, cu aceiaşi uimire cu care descoperim resorturile prin care înclinaţia spre fastul oriental era temperată de spiritul clasic.

Similitudinile dintre formele de organizare social-economică şi militar-politică a românilor din mileniul I şi obştea bizantină, precum şi afirmarea legitimităţii conducătorilor locali în numele împăratului din Constantinopol, sunt doar câteva din multitudinea de date care dovedesc efervescenţa şi permanenţa legăturilor dintre români şi Bizanţ[26]; limesul dunărean nu a fost niciodată o barieră, iar Dobrogea, care făcea parte efectiv din imperiu, a reprezentat secole în şir avanpostul civilizaţiei bizantine în spaţiul românesc. Aşa cum a reieşit în urma descoperirilor arheologice de la Dinogeţia-Garvăn, o cetate înfloritoare din Dobrogea bizantină a secolelor X-XI, pe lângă cultivarea şi prelucrarea fibrelor textile autohtone - cânepa, inul şi lâna - în atelierele locale se ţesea şi mătasea naturală[27].

Adusă în Europa în timpul şi din porunca împăratului Iustinian - după cum relatează Procopius din Caesarea în „De bello gothico“ - această „minune“ furată din China[28] va constitui secole în şir monopolul exclusiv al atelierelor constantinopolitane până în secolul al X-lea, când va fi introdusă şi în producţia meşteşugărească din marile centre urbane din Peninsula Balcanică şi în Dobrogea. Dintr-o asemenea perspectivă, frapanta asemănare dintre broderiile cămăşilor copte sau dintre paleta cromatică dominată de nuanţele de liliachiu închis şi creaţii similare din spaţiul românesc - la care putem adăuga şi maniera de marcare a chenarelor ce separă câmpurile decorative - nu pare deloc întâmplătoare[29], având în vedere schim-

[26] Eugenia Zaharia, *Organizarea social-economică şi militar politică a românilor din mileniul I. Satele devălmaşe de tip vrâncean* în vol. „Vrancea. Studii şi comunicări“, IV, Focşani, 1981, p. 145.

[27] În cursul campaniei de săpături din vara anului 1958 s-a descoperit, pe platoul situat la SE de ruinele fortăreţei de la Dinogeţia, o locuinţă semiîngropată pe podeaua căreia se aflau: seminţe şi fuior de cânepă, fire de mătase şi lână, fragmente de ţesături din in, patru fusaiole, jumătatea unei cruci - relicvă dublă din bronz din timpul împăratului Constantin al VIII-lea (1025 - 1028) - care au permis datarea construcţiei şi a inventarului. (I. Barnea, *Noi contribuţii la cunoaşterea ţesutului în aşezarea de la Garvăn*, sec. X - XII, în SCIV, 2, anul XII, 1961, p. 307-314).

[28] Procopius din Caesarea, *De bello gothico*, IV, 17, Bonn, 1833, p. 546-547 sau ed. J. Hanry, II, Leipzig (Teubner), 1905, p. 576-577, I. Barnea, *op.cit.*, p. 310. Se ştie că această misiune, extrem de riscantă, menită să înlăture monopolul chinez asupra producţiei ţesăturilor din mătase, a fost îndeplinită de doi călugări, care au adus în Bizanţ, ascunsă în cavitatea toiegelor, „sămânţa“ viermilor furată din împărăţia „Fiului Cerului“ de la Soare Răsare.

[29] Al. Oprescu, *L'Art du paysan roumain*, Bucureşti, 1937, p. 46-48. Pentru studiul comparativ Al. Oprescu are în vedere imagini din lucrarea lui Raymond Cox - *„Catalogue sommaire des Collections du Musée Historique des Tissus“* din Lyon. Referindu-se la broderiile copte aflate în colecţiile celebrului muzeu lyonez, Cox remarcă faptul că „arta broderiilor copte se înscrie în general în genul ornamentului zis geometric, chiar atunci când artistul reprezintă figuri animate“ (Raymond Cox, *op. cit.*, p. 13). Personal am avut ocazia de a studia colecţiile de ţesături copte la muzeele Luvru şi Bode (Berlin).



a



b

Fig. 106.
a. Țesătură coptă din sec. V. Museo Egizio, Torino (Encyclopedia of World Art, III, 1958).
Broderii în tehnica vrânceană:
b. Ie (Colecția Maria Murgoci). Detaliu
c. Guler bărbătesc (Nereju)



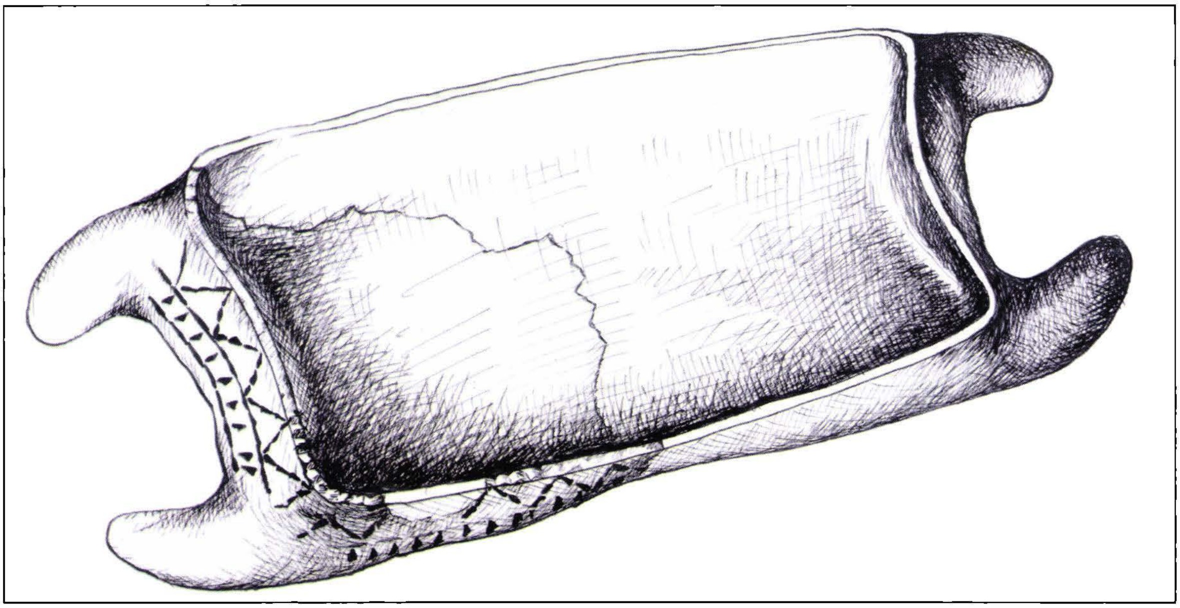
c

burile comerciale şi intensa circulaţie a bunurilor de la un capăt la altul al lumii bizantine (Fig. 106 a, b, c; Fig. 94).

De asemenea, se ştie de multă vreme cât de important, dacă nu decisiv pentru anumite perioade istorice, a fost adaosul bizantin în spaţiul balcanic. Din Corint până în Tracia, din Macedonia până în Ţările Române, asimilarea elementului bizantin, facilitată şi de existenţa unui substrat cultural comun popoarelor din acest areal, a dat strălucire portului popular. Dacă e să ne limităm la un singur exemplu, din imagini poate fi uşor observată propensiunea artei populare din aria balcanică pentru decorul cruciform care, chiar dacă este precreştin, va fi tratat după normele impuse de modelele



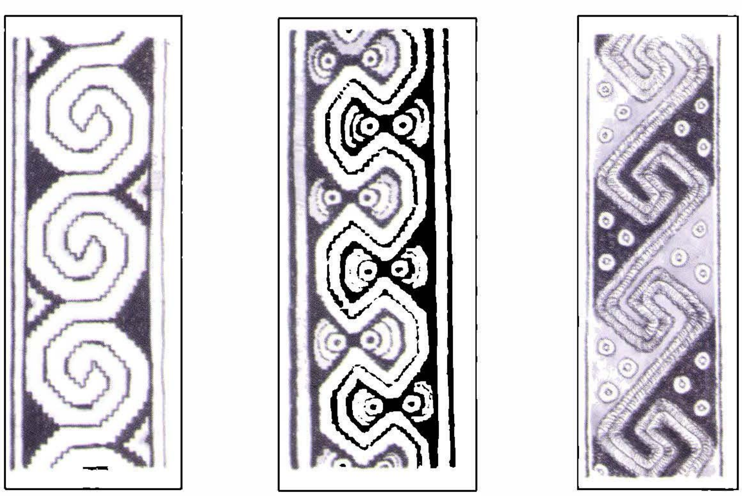
Fig. 107. Podoabă specifică portului popular grecesc (Popi Zora)



a



b



c

Fig. 108. *Recurențe ale decorului neolitic în broderia de Vrancea:*

a) Obiect de cult preistoric descoperit pe teritoriul județului Vrancea (Victor Bobi)

b) Cupă cucuteniană (Radu Florescu)

c) „Răuri" brodate pe cămăși femeiești din portul de sărbătoare

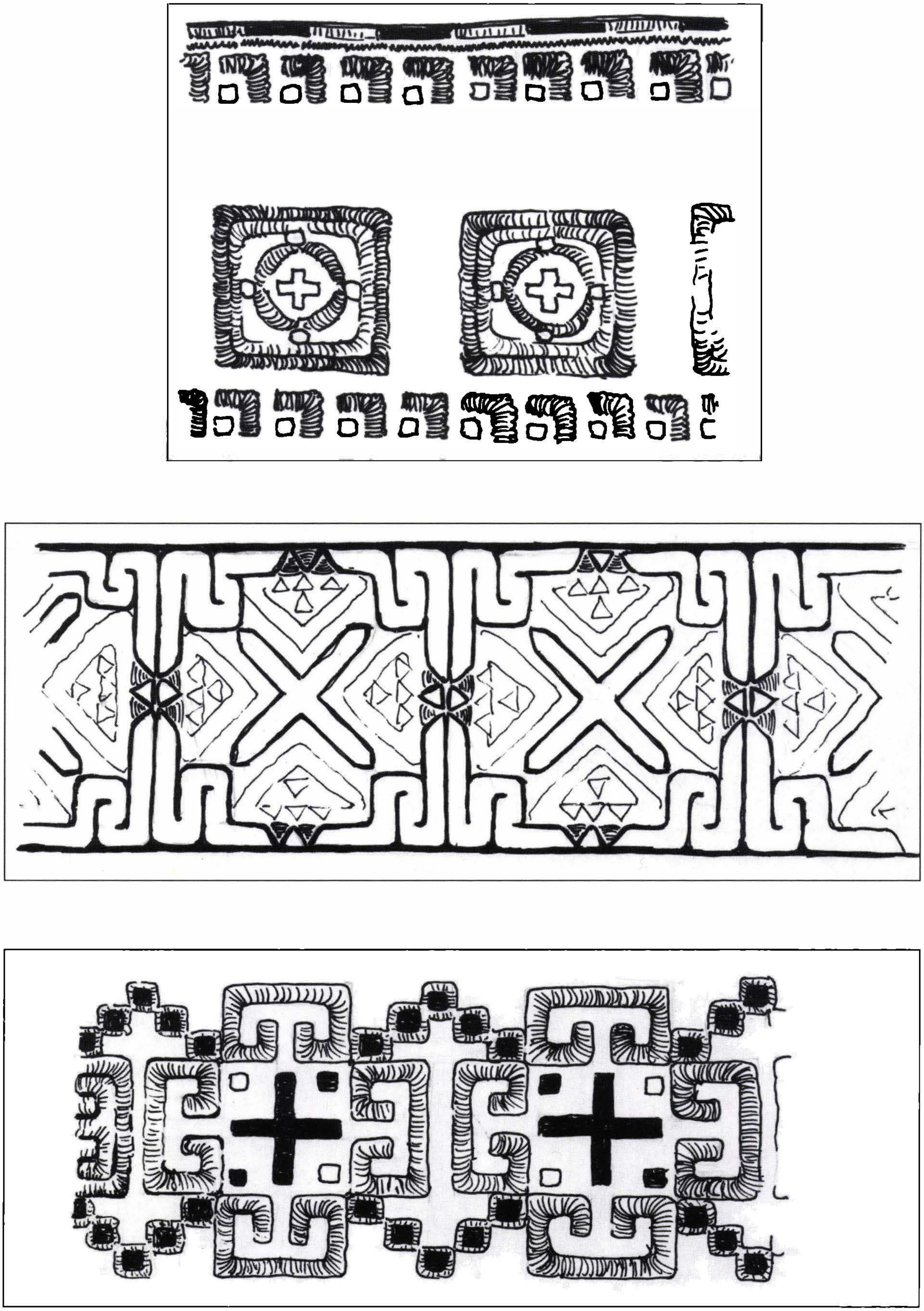
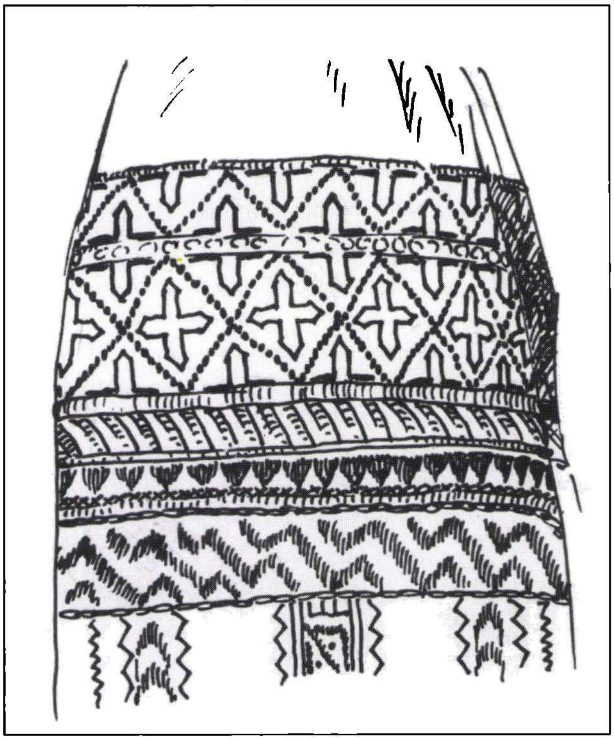
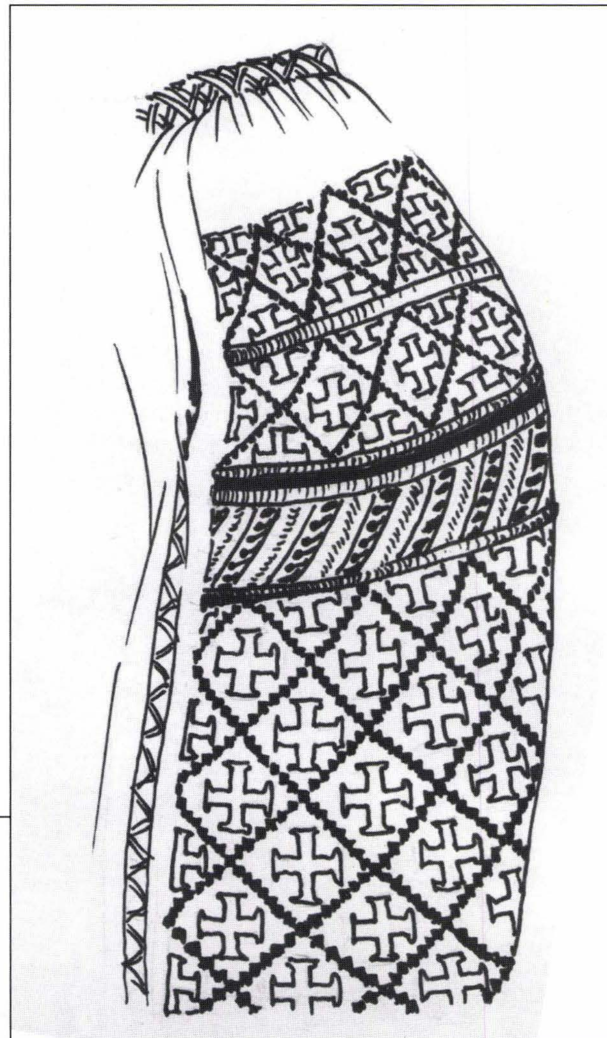
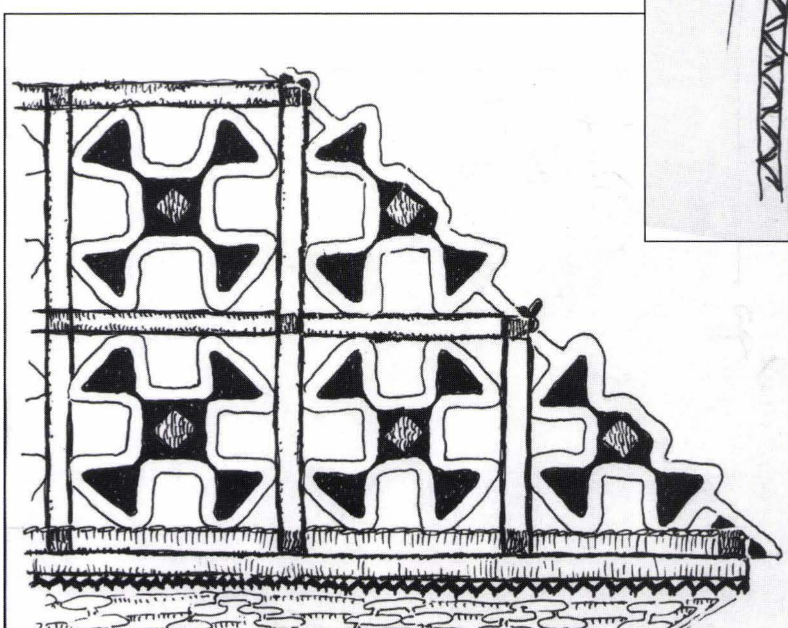
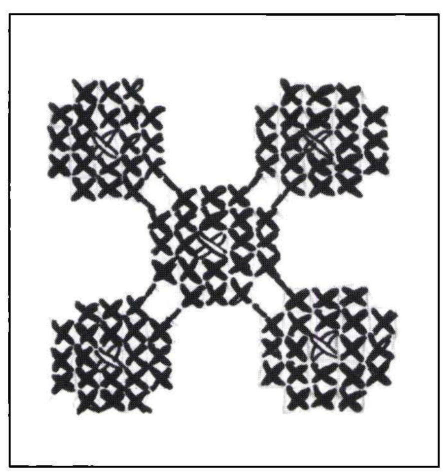


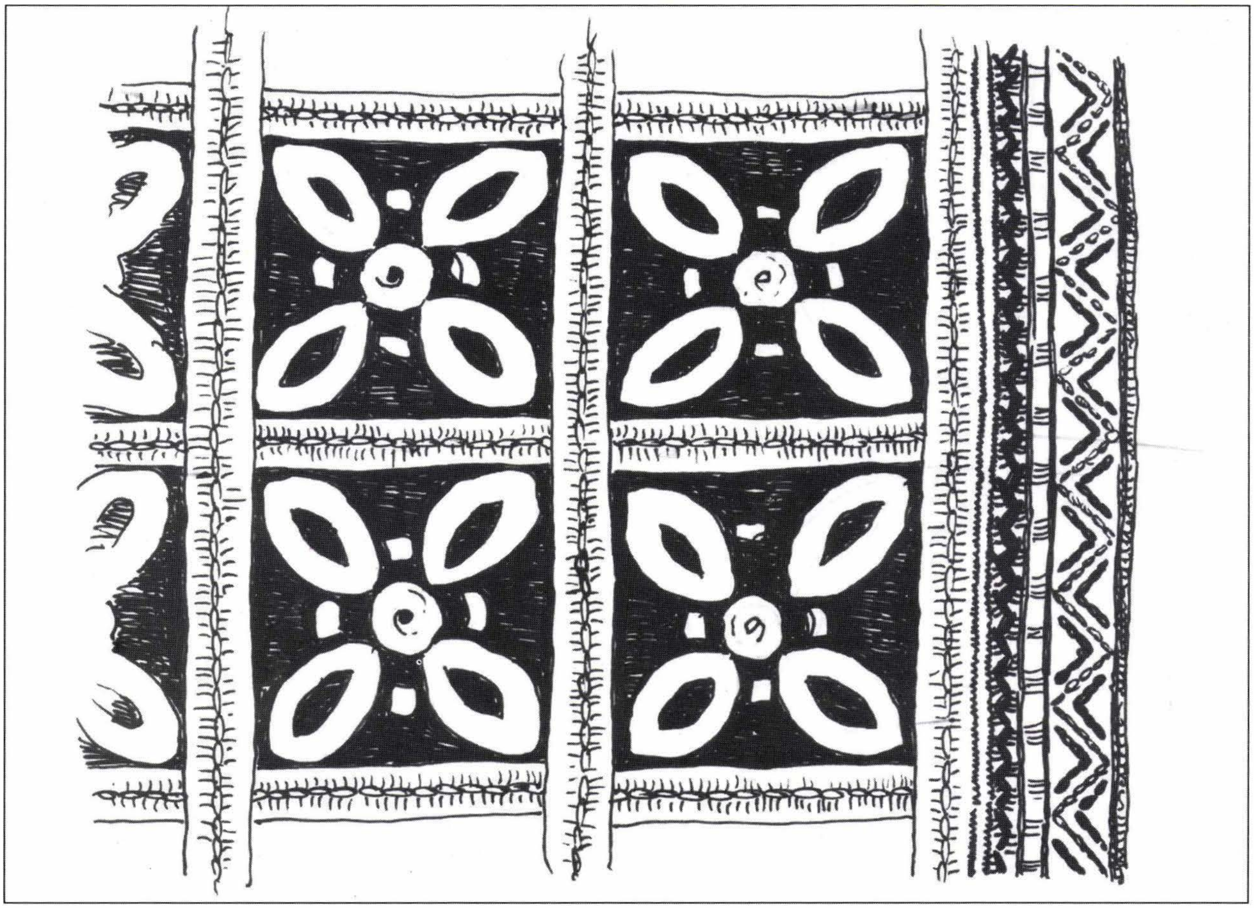
Fig. 109. *Ipostaze ale decorului cruciform în broderia vrânceană*

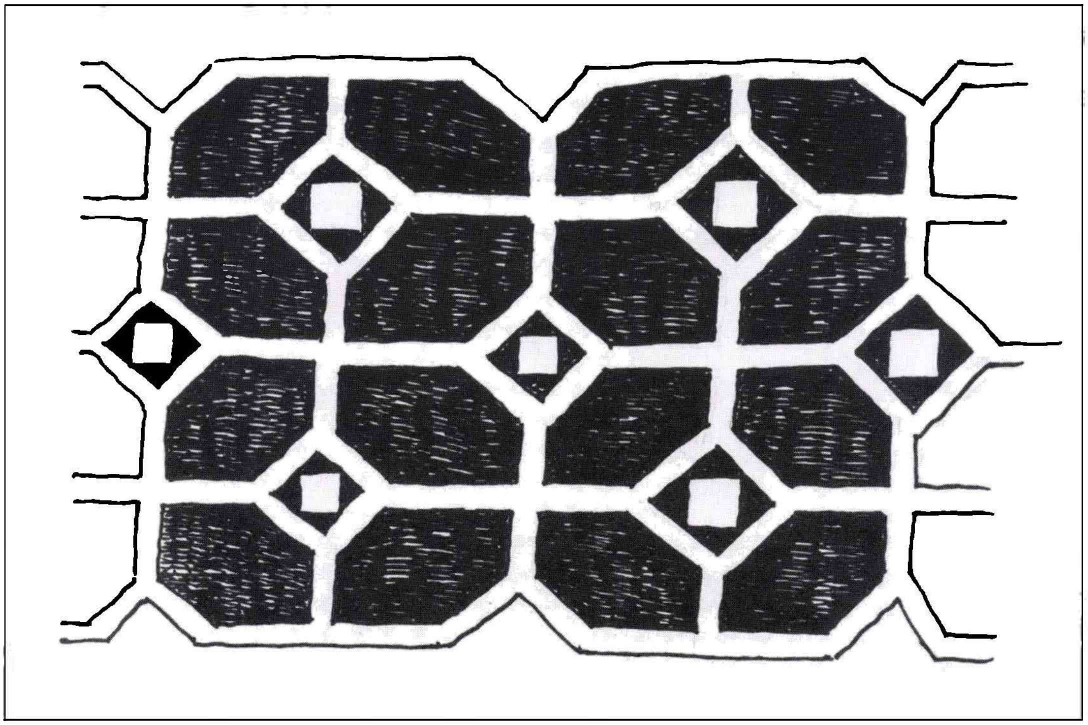


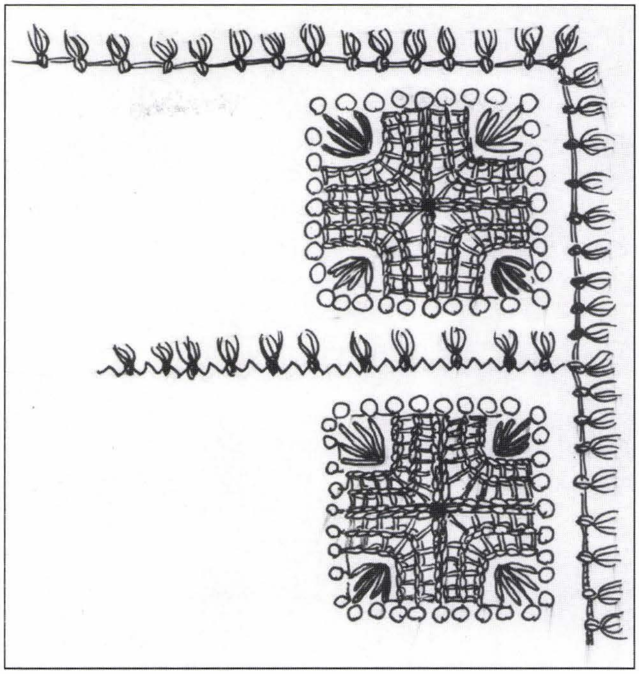


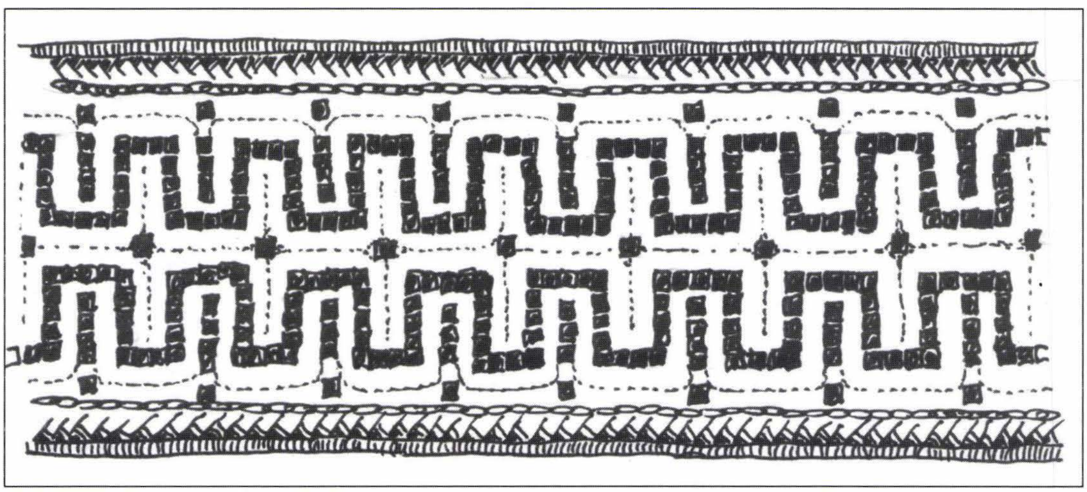


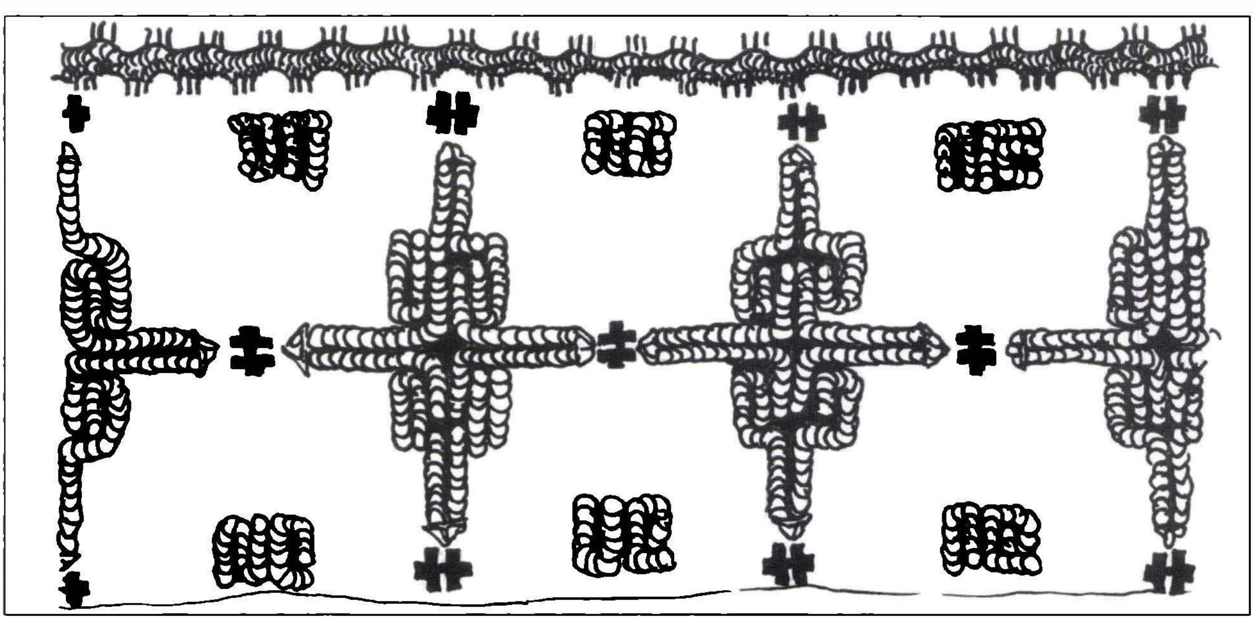












bizantine, sau, în anumite regiuni, pentru firul metalic şi podoabele inspirate din aceleaşi surse[30] (Fig. 107). În afara recurenţelor foarte numeroase din repertoriul ornamental neolitic (Fig. 108a, b, c), marea frecvenţă a crucii în broderia vrânceană sau tratarea motivului într-o manieră similară cu cea de pe *sacos*-urile *polistavrion* purtate de sfinţii părinţi ai bisericii orientale ori de pe alte piese celebre de artă bizantină dovedeşte cât de mare a fost influenţa artei religioase asupra mediului nostru sătesc (Fig. 109).

Nicolae Iorga spunea undeva că secole în şir biserica a reprezentat în ochii sătenilor un crâmpei din marea artă bizantină şi singurul model cultural de prestigiu avut la îndemână. Nu este aşadar de mirare că în Ţara Vrancei, aflată departe de capitalele principatelor şi de marile centre monahale, ochii iscoditori ai femeilor au fost atraşi poate mai mult decât oriunde de decorul unor componente ale veşmântului preoţesc, brodând gulere bărbăteşti şi altiţe cu fir, tel şi accente de culoare într-o reţea complicată şi strălucitoare, numită sugestiv „ca pe patrafiru' popii".

Ca şi în cazul arhitecturii religioase din lemn, care aici adăposteşte adevărate tezaure de artă românească, comandate în cele mai renumite ateliere ale vremii[31], între specificitatea broderiei artistice şi conştiinţa explicită a unei identităţi culturale proprii satelor care au format în trecut Confederaţia Vrânceană, există o corespondenţă directă. Folosirea materialelor scumpe din gama firului metalic au creat nu numai premisele conturării unei specificităţi locale şi a unui stil unic în arta broderiei ţărăneşti de la noi (Fig. 110 a), ci şi păstrarea neabătută a unui palier de calitate artistică ce o apropie sensibil de broderia costumului de curte din Ţările Române. Faptul că la mai bine de trei secole de la închiderea ultimului atelier pentru arte somptuare[32], elementele de bază ale



Fig. 110a. *Răură „în călfago". Nerej*

[30] Ausstellung Griechischer Volkskunst. Katalog Einbitung und Text des Katalogs von Popi Zora. Athen, 1977. Narodna Kultura Srba u XIX - i XX veku (Catalog), Beograd, 2003

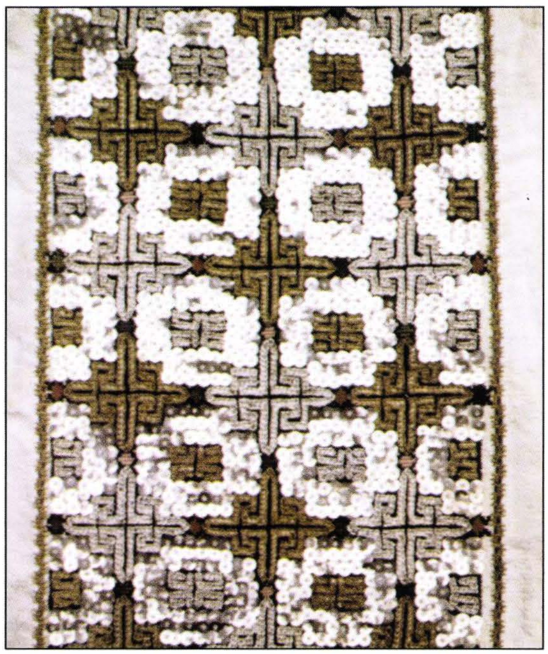
[31] I. Cherciu, *Bisericile de lemn din Țara Vrancei, factor de identitate culturală*, Bucureşti, 2003, p. 51-74.

[32] Nici mediile occidentale apropiate spaţiului nostru cultural, cum era rafinata curte a Poloniei, nu a scăpat de seducţia fastului bizantin şi a artelor cultivate încă, în primele decenii ale secolului al XVII-lea, în atelierele mânăstirilor din ţările române.

Vorbind despre Mitropolitul Dosoftei şi amara sa pribegie în Polonia, Ion Neculce povesteşte că „După ce l-au dus la Jolfa, îl pune craiul Sobeţchie de s-îmbrăca cu hainele cele scumpe şi odoarele mitropoliei ţării noastre, de făcè leturghii la dzile mari şi iordan la Boboteadză, dup-obiceiul ţării noastre, de să mira craiul şi toţi domnii leşeşti şi lăuda de frumoasă ţărămonia ce are besearica ţării noastre" (Ion Neculce, *op. cit.*, p. 98).

portului vrâncean dovedesc un gust atât de sigur şi atât de ales ne arată cât de fertil a fost ogorul pe care a căzut sămânţa artei bizantine, mărturisind despre magnificenţa mutată din Ţarigrad la nordul Dunării: „asta era opera colectivă a unor ateliere disciplinate, expresia unei societăţi unitare. Dar după cum ştim, ultimul din aceste locaşuri de hărnicie s-a închis pe la 1630. De atunci artele somptuoare au decăzut. *Ţărancele* n-au mai fost chemate de *domniţe* la mânăstire. Trei sute de ierni s-au aşternut una după alta peste ţinuturile româneşti, timp în care gospodăriile au ţesut şi brodat pentru nevoile lor casnice, pentru bisericuţele lor din sat, pentru nunţi şi botezuri. Încetul cu încetul, mânăstirile s-au înstrăinat, au decăzut pe urmă, uitând marea datină bizantină, iar împărăţia Bazileilor s-a dus să îmbogăţească fondul comun al legendelor. Pe când arta bisericească se stingea, industria casnică a ţesăturilor a continuat să producă opere uimitoare şi n-aş exagera spunând că puţin din bogăţia mantalelor domneşti s-a strecurat în portul popular, căci am întâlnit pe drumul ţării, în zile de sărbătoare, *ţărance mândre şi gătite ca nişte împărătese*[33]".

Pentru situaţii similare, şi tot din patrimoniul imagistic bizantin, în Vrancea exista expresia „a fi gătită ca o cruce"...



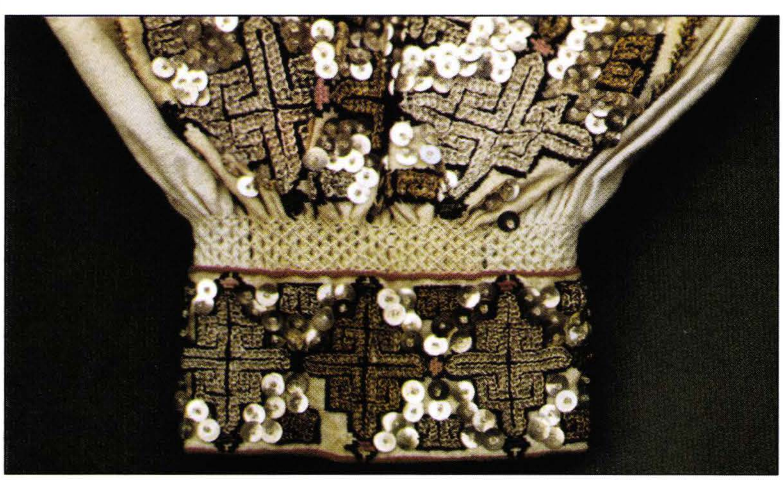


Fig. 110 b. „Tablă" şi brăţară la mâneca unei ii din Nerej. Colecţia Clemansa Mihăilescu

[33] G. M. Cantacuzino, *op. cit.*, p. 108

























V. Prezentarea colecției de cămăși femeiești de sărbătoare

Cu trei ani în urmă, la încheierea operațiunilor legate de conservarea şi prelucrarea fotografică şi digitală a colecției de port, mi-au revenit în minte momentele petrecute în depozitele din imobilul de pe fosta uliță armenească a Focşanilor împreună cu Elena Secoşan; aflată în Vrancea pentru a-şi completa iconografia necesară monumentalei lucrări ce i-a încununat lunga şi atât de fructuoasa sa carieră ştiințifică, „marea doamnă“ de atunci a artei populare româneşti, uimită de numărul şi calitatea pieselor aşezate pe rafturi, m-a privit cu ochii săi albaştri şi pătrunzători, spunându-mi: „Cherciule, la muzeul vostru se află un munte de obiecte de o mare valoare şi o grămăjoară, pe care abia o zăreşte omul, de piese de mai puțină importanță.“

În această judecată a Elenei Secoşan, exprimată atât de sentențios, se afla cel mai frumos şi sincer omagiu adus vreodată nu numai creatorilor anonimi, ci, în egală măsură, şi generațiilor de specialişti care clădiseră cu migală „muntele“, străduindu-se să-i asigure cadrul necesar conservării şi valorificării sale în cele mai bune condiții[1]. Şi tot atunci, vorbind despre o cămaşă căreia-i pierduse urma şi pe care, pentru cei care au cunoscut-o, a descris-o până la cele mai mici detalii, grație memoriei sale fantastice, am avut prilejul să-i fac Elenei Secoşan o mare bucurie, scoțându-i de pe un raft ia cu pricina; cu un an în urmă, achiziționasem cămaşa respectivă din Podul Nărujei, fără a şti că valoarea sa estetică de excepție stârnise deja admirația iubitorilor şi admiratorilor artei noastre populare din țară şi de peste hotare[2].

Vicisitudinile celui de-al doilea război mondial au dus, din nefericire, la risipirea şi chiar dispariția pieselor de port adunate de elevii din Vrancea pentru a fi expuse, alături de alte obiecte, în holul Liceului Unirea unde, în 1931, luase ființă muzeul focşănean. La acea dată, inițiativa aparținuse unor personalități locale, cu reale contribuții în domeniul cercetării ştiințifice şi al culturii noastre tradiționale, rămase până astăzi inedite; este suficient să-i amintim pe profesorii Al. P. Arbore[3] – între altele şi un valoros teoretician al instituției muzeale etnografice – şi N. Al. Rădulescu, membru al Societății Regale de Geografie şi colaborator asiduu al Şcolii Sociologice de la Bucureşti[4], iar dintre foştii elevi ai liceului, pe Ion Diaconu, ajuns la rându-i dascăl la „Unirea“. Din fondul primar al exponatelor care s-au mai păstrat din acea perioadă, trecute apoi în patrimoniul actualei Secții de Etnografie, se detaşează net cele circumscrise creşterii oilor, cum ar fi tiparele de caş rotunde şi dreptunghiulare (Fig. 111) şi câteva

---

[1] În rândul acestora, un loc aparte l-au ocupat directorul Gh. Constantinescu, supranumit, datorită pasiunii sale, „Constantinescu Muzeu“, Virginia Arbore, şefa Secției de Etnografie, şi conservatorul general, regretata Lilişor Ivancia.

[2] Este vorba de o „cămaşă cu răură“ din Podu Nărujei, cu numărul de inventar 21699, care „participase“ la o expoziție din Elveția, pe vremea când Elena Secaşiu colabora cu Institutul Român pentru relațiile culturale cu străinătatea.

[3] Se ştie că pentru cei interesați de etnografia Dobrogei, lucrările profesorului focşănean, prieten apropiat al lui Nicolae Iorga, fac parte din bibliografia obligatorie.

[4] Autor al lucrării *Vrancea. Geografie fizică şi umană* şi întemeietor al revistei „Milcovia“.



Fig. 111. *Tipare de caş din colecţia primului muzeu din Vrancea (1931)*

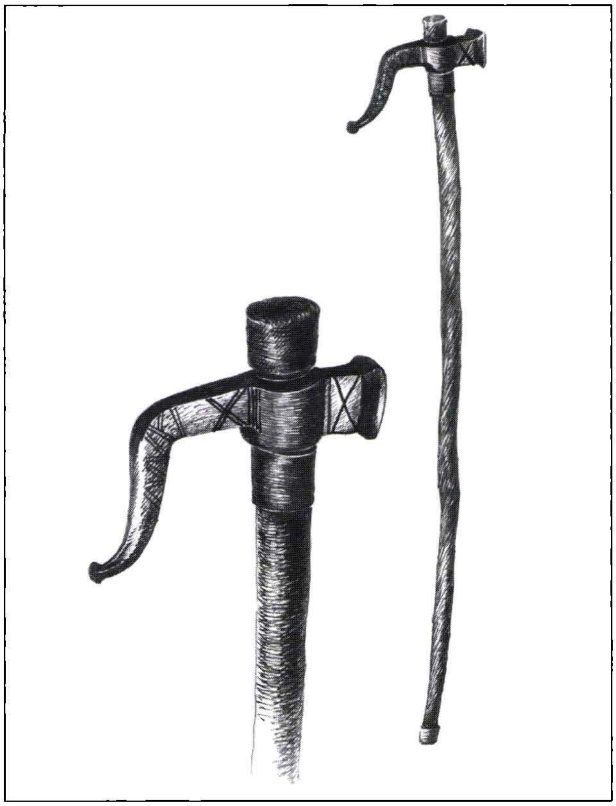


Fig. 112. *Băț ciobănesc din lemn de tisă cu „capul" din metal decorat cu incrustații. Țara Vrancei, sfârșitul sec. al XIX-lea*

accesorii de o mare valoare documentară şi artistică, specifice costumului păstoresc (Fig. 112).

Un moment important din „viața" colecției de port popular s-a datorat expunerii unora din cele mai frumoase costume şi piese separate în Secția pavilionară de Etnografie şi Artă populară care s-a dovedit a fi la acea vreme una din realizările notabile ale muzeografiei româneşti de profil. (Fig. 113) Din păcate, profitându-se de efectele cutremurului din 1986, patrimoniul expus a fost înghesuit în depozite, iar mobilierul şi grafica abandonate, pentru ca sălile ce adăpostiseră exponatele de etnografie şi de artă populară (Fig. 114) să facă loc imaginilor şi textelor ce preamăreau „Epoca de aur" şi pe „ctitorii" săi.

Deoarece decorul iei de Vrancea este structurat în funcție de tipul de croi, patrimoniul colecției analizate a fost organizat pe următoarele secțiuni: „cămaşa cu răură" (Fig. 115 a) – respectiv „cu tablă" (Fig. 115 b) – , „cămaşa cu altiță" (Fig.115 c) – întâlnită în portul femeilor în vârstă – , „cu altiță şi răură" (Fig. 115 d), inclusiv în varianta „cu altiță şi tablă" (Fig. 115 e) – şi „cămaşa cu chiruşcă" (Fig. 115 f).

În interiorul acestor tipuri decorative principale pot fi surprinse, aşa cum am subliniat

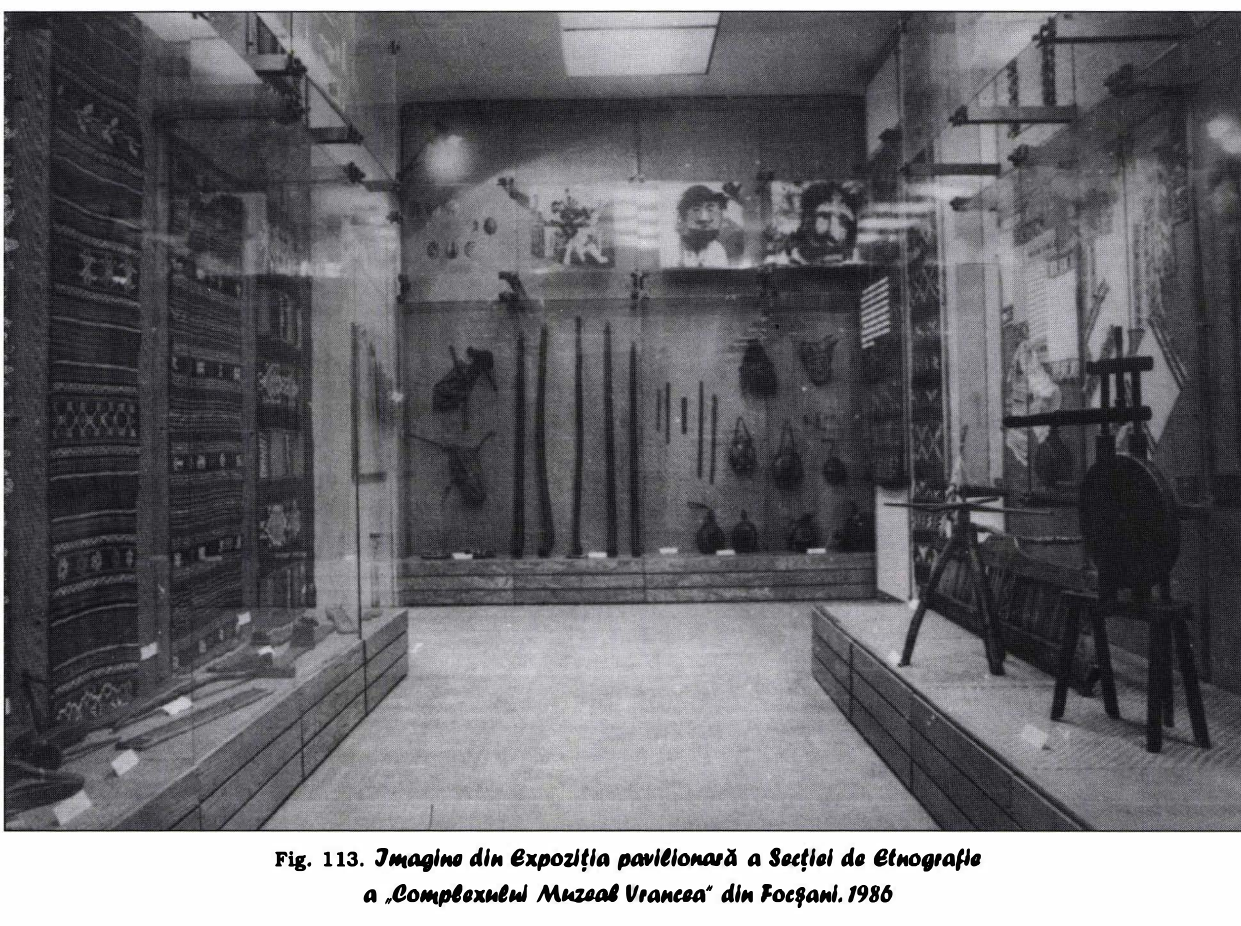


Fig. 113. *Imagine din Expoziția pavilionară a Secției de Etnografie a „Complexului Muzeal Vrancea" din Focşani. 1986*

şi în capitolele precedente, numeroase variante; astfel „tabla“ este uneori formată prin alăturarea unor „răuri“, iar ornamentele „autonome“ sunt aranjate după principiul „puilor săriți“, izolați pe câmpul alb, pe toată mâneca sau numai sub altiță.

Începerea prezentării colecției cu grupajul format din „cămăşile cu răură“ se datorează caracterului eminamente vrâncean al acestui tip de decor unic, în aria extracarpatică a iei româneşti.

Ca şi în cazul altor elemente de costum, între care am analizat în mod special modul de aranjare al învelirii capului cu ştergar în portul arhaic, punem existența acestuia pe seama „componentei transilvănene“, „topite“ în formele locale de mare originalitate ale „tezaurului artistic vrâncean“ – ca să-l citām din nou pe Tancred Bănățeanu – aşa după cum dispunerea „costeşată“ sau „în făşii“ a ornamentelor, de mare frecvență în portul popular moldovenesc, este întâlnită pe o arie geografică extrem de largă, ce se întinde dincolo de Milcov, până în Clisura Dunării.

De asemenea, pe cât a fost posibil, piesele alese – care fac parte exclusiv din portul vrâncean de sărbătoare – caută să surprindă, prin imagini parțiale sau prin detalii, elemente

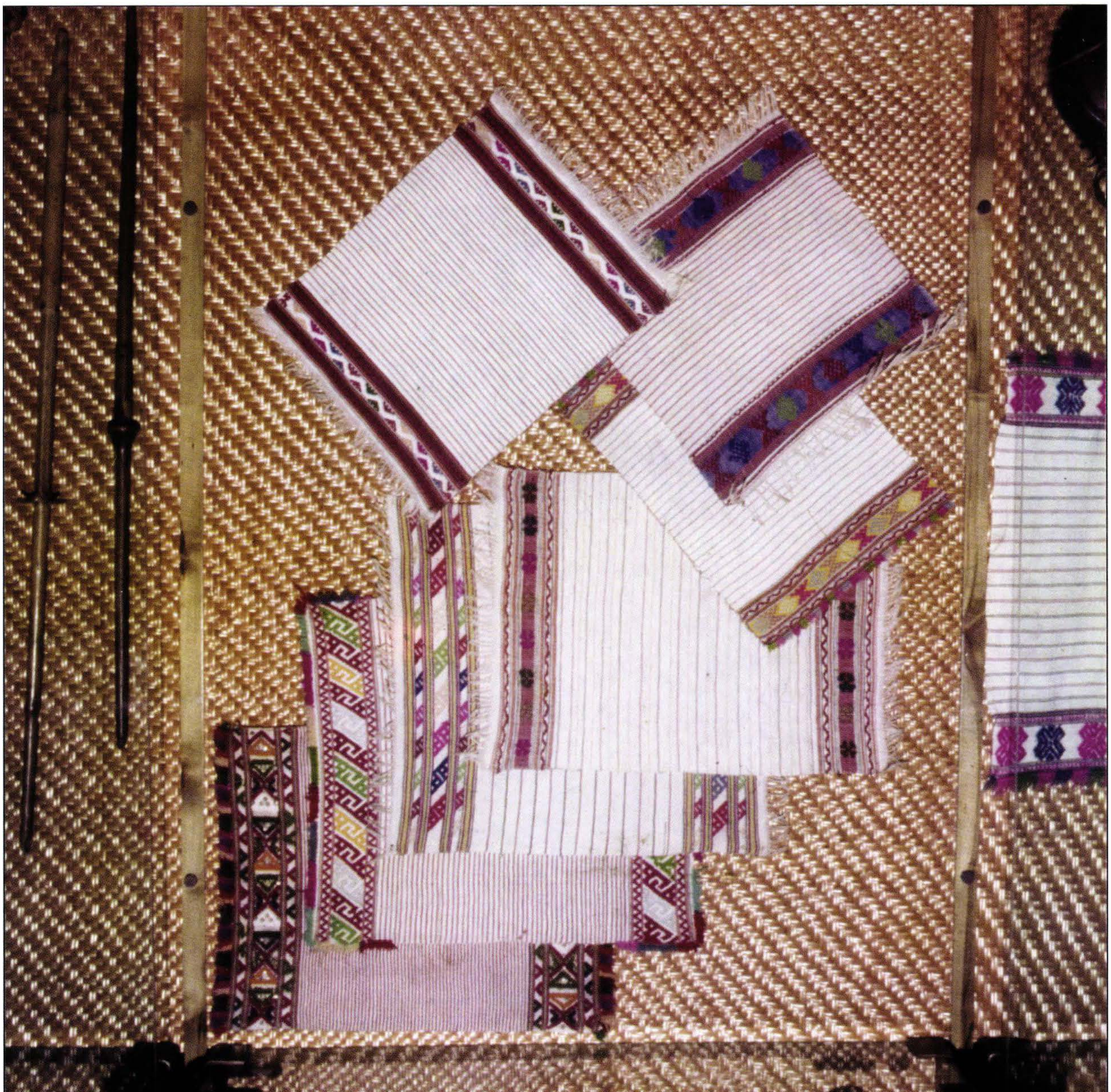


Fig. 114. *Panou cu şervete de Vrancea şi furci de tors. Expoziția Pavilionară a Complexului Muzeal Vrancea din Focşani. 1986*

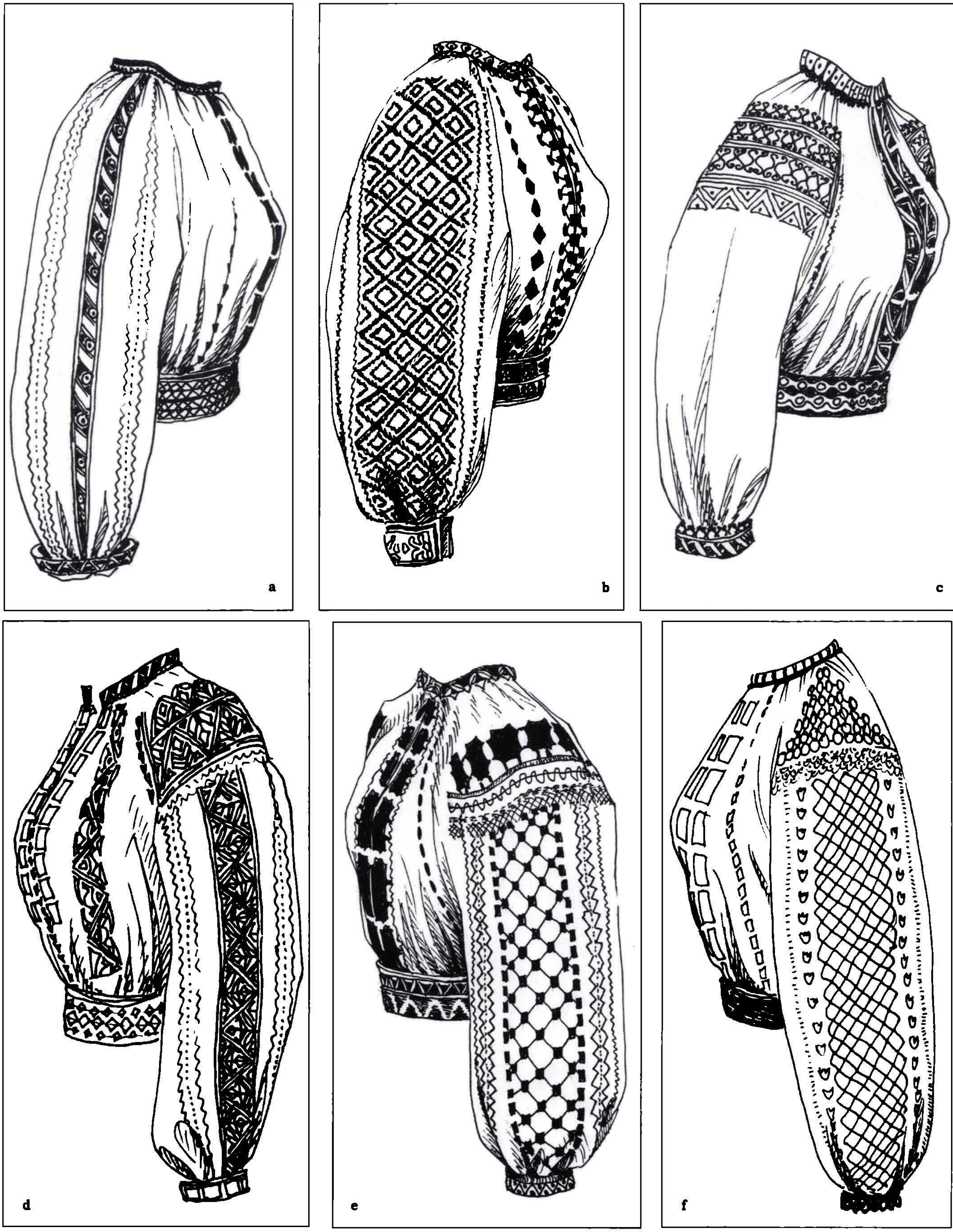


Fig. 115. *Tipuri ornamentale la ia de Vrancea*

a. Cămaşă cu râuri; b) Cămaşă cu tablă; c) Cămaşă cu altiţă; d) Cămaşă cu altiţă şi râuri;
e) Cămaşă cu altiţă şi tablă; f) Cămaşă cu chiruşcă

specific locale, cum ar fi încrețul din spatele cămășii – „gherdanul" – , cusătura pe muchii a „găitanelor" și evoluția „încrețului" de sub altiță, de la formele vechi, apropiate de rostul și aspectul său originar, până la compozițiile de mare rafinament artistic, cusute cu fir și tel, ce au succedat „traversei" brodate integral cu „tiriplic". Totodată, poate fi lesne observat rolul esențial pe care-l au „încheielile" în economia estetică a iei de Vrancea, în sensul că fiecare exemplar este „personalizat", grație manierei de prindere a părților care compun cămașa femeiască. În funcție de opțiunea estetică a creatoarei pentru una sau alta din „încheielile" specifice zonei, linia croiului este subliniată discret, în părțile mai puțin vizibile, cu „suveicuța" și „cheița", sau pregnant, la mânecă și cei doi stani. În aceste porțiuni, expuse privirii, sunt folosite „înnodățica", în cele trei variante (pe unul, două sau trei „picioare") și „ghicul", care, datorită lucrăturii strânse, conferă iei un aspect șnuruit. Pe parcursul analizei evoluției costumului popular vrâncean în perioada interbelică, vom observa și în acest segment al „elaborării" iei mutații semnificative de natură tehnică extinse progresiv și în sfera cromaticii; acul va fi înlocuit cu „inglița" (croșeta), iar tiriplicul și arniciul roșu, din componența vechilor „încheieli", va face loc, așa cum am mai amintit, culorilor bumbacului mercerizat.

Fără a constitui un criteriu în ordinea prezentării cămășilor, trebuie să evidențiem totuși felul în care sunt fixate și purtate brățările iei în Vrancea. De la forma simplă, prinsă normal sau „pe dos" – în acest caz brățara era atașată de mânecă cu fața cusută spre interior, fiind „întoarsă" atunci când se îmbrăca piesa – se ajunge treptat, prin „urcarea" sa pe mână, la crearea unui volan. În ambele cazuri, brățara este îngustă și mult mai largă, iar „cheutoriile" sunt eliminate, deoarece marginile care încheie circumferința sunt prinse direct cu ață.

Această „pălărie", care reprezintă prima formă a volanului la cămașa femeiască din această zonă, a impus găsirea unor soluții tehnice și decorative speciale. Atunci când mâneca era cusută „pe bucată", motivele din porțiunea care se întorcea erau brodate pe cealaltă parte a pânzei, unde urma să fie atașată și brățara; la cămășile alese în război, la care lungimea dintre altiță și brățară era limitată de lățimea pânzei de casă, volanul era prins separat, linia coaserii cu acul rămânând dedesubt.

Fiind considerată o parte importantă a cămășii, femeile au simțit uneori nevoia să sublinieze linia brățării înlocuind sau dublând „găitanul" de pe muchiile pânzei cu unul dintre cele două „încrețeli" speciale numite sugestiv, datorită asemănării cu aspectul suprafețelor la care se face trimitere, „chelea găinii" – de largă circulație și în alte zone etnografice extracarpatice – și „burdahanul vacii". (Fig. 116)

În ceea ce privește materialele cu care au fost executate broderiile pieselor din corpusul de imagini prezentat, menționăm, în funcție de ponderea fiecăruia, arniciul, lânica și lâna – din gama fibrelor naturale – urmate de fir, tel și fluturi – din categoria firelor și accesoriilor metalice prețioase.

Poziția inferioară a lânii, deși este materialul primar și de proveniență strict autohtonă în broderia cămășilor vechi, se datorează ieșirii sale din uz dintr-o fază destul de îndepărtată a cusăturilor locale, – cu mult înaintea primului război mondial – nu atât din cauza necesității obținerii unui fir foarte fin – pe care oricum nu-l puteau toarce toate femeile – cât mai ales din pricina operațiunilor de vopsire, ce trebuia făcută neapărat „în flori", pentru a garanta durabilitatea culorilor, și pe care, repetăm, nu o putea face orice persoană, fiind nevoie de cunoștințe și o experiență prealabilă în arta „buielilor" naturale. Tocmai de aceea, utilizarea lânicii de târg vopsite în anilină ca material de bază al cusăturilor pe fondul alb al pânzei s-a făcut în Vrancea rar și cu multă precauție, rezervându-i-se in general rolul, minim în aparență, dar, așa cum am subliniat în capitolele

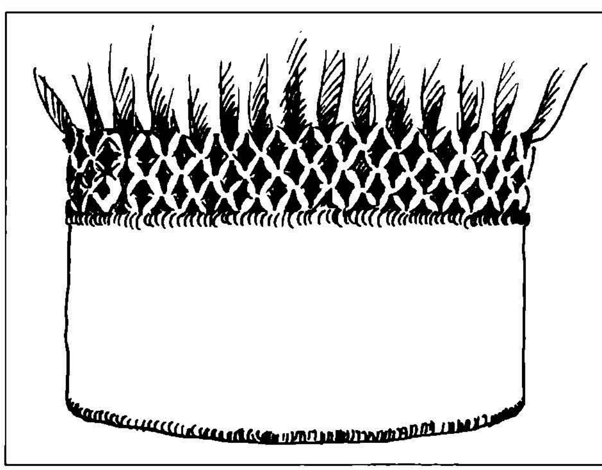


Fig. 116. „Încrețeală" specifică brățării iei de Vrancea („burdahanul vacii")



Fig. 117. *Ouă încondeiate în tehnica vrânceană („muncite"). Țara Vrancei, 2007*

precedente, decisiv în aspectul final al broderiei, de a completa spațiile rămase libere în interiorul motivelor, într-o manieră foarte asemănătoare cu cea folosită la „ouăle muncite" pentru sărbătorile pascale (Fig. 117). „Chicarea" cu „feluri" din lânică – ultima operație care încheia lungul travaliu al broderiei strânse („în butuşi"), agrementată cu fir şi tel, era deseori însoțită de exclamația „Doamne, parcă-i un ou muncit!"; aceasta reda, dincolo de identitatea formală a cusăturii cu alt gen artistic, simțul cu totul aparte al culorii în mentalul vrâncenilor, prin capacitatea de a înviora cu măsură compozițiile sobre, dominate de negrul arniciului, cu tonurile tari de roz, verde şi mov ale lânicii.

Din punctul de vedere al tehnicilor de brodat, se remarcă un echilibru între cele două tipuri principale de cusătură analizate – cea la nivelul pânzei, de care am pomenit în alineatul precedent, şi „cusătura înfoiată" care depăşeşte suportul textil, atât pe ansamblu, cât şi la nivelul unor piese separate, unde cele două procedee sunt deseori combinate. Vom observa aşadar că există cămăşi la care altița, gulerul şi brățările sunt brodate „în butuşi", având decorul dublat cu dusuri din fir, sau încadrat de banda strălucitoare a telului, în timp ce motivele de pe mânecă şi stani sunt realizate în celălalt punct de cusătură, dând decorului aspectul gofrat, caracteristic. De asemenea, deloc neglijabilă este şi tehnica brodatului „pe fir"; rezervat în general încrețului şi „puilor" care încadrează „răurile" sau „tabla de pe mânecă"; acest punct de cusătură, propriu cămăşii bărbăteşti, va fi tot mai des folosit în perioada interbelică, datorită facilității sale tehnice.

În sfârşit, o ultimă precizare trebuie făcută în legătură cu dispunerea ornamentelor pe cei doi stani; plasarea lor simetrică, sub forma unor benzi continue sau fragmentat, în pătrate, poate fi pusă sub semnul acelorlaşi cauze care au stat la baza genezei stilului local. În colțurile „ascunse" ale Vrancei, cum ar fi Nerejul, decorul stanilor reia forma şi aspectul răurii, în timp ce în restul zonei motivele, altele decât cele de pe mânecă, sunt incluse în pătrate, ca în portul muscelean şi cel din Țara Bârsei.

Referitor la cămăşile cu chiruşcă (Fig. 118), despre a căror proveniență şi frecvență ne-am exprimat deja opinia, asumându-ne şi responsabilitatea „teoriilor" enunțate, menționăm că din punct de vedere cromatic unele piese ies din tiparele specifice broderiei de Vrancea, în sensul preeminenței arniciului roşu în fața celorlalte



Fig. 118. „Chiruşcă" la o cămaşă din Bârseşti

materiale. Pentru lămurirea acestui aspect particular, reiterăm observația că, în afara opțiunilor estetice personale ale creatoarelor – sau comanditarelor – cusăturile respective se încadrează în moda „cămăşilor cu roşu", specifică câtorva sate din partea de nord a Țării Vrancei şi pe care, în mod voit, le-am evitat, pe cât posibil în prezentarea colecției, considerându-le atipice şi deci nesemnificative pentru portul vrâncean.

În ceea ce priveşte proveniența pieselor care compun colecția, precizăm că iile care au alături de numărul de inventar mențiunea „Şcoala nr. 10", fără a fi trecută şi localitatea, fac partea din colecția muzeală a respectivei instituții de învățământ din municipiul Focşani, transferată printr-un ordin al direcției de profil din CCES, la începutul anilor '80, Secției de Etnografie. În ciuda rezervelor cu care au fost primite la vremea respectivă, obiectele strânse de elevii acestei şcoli[5] – observăm că ia redată în acest capitol, la care putem adăuga un număr apreciabil de ştergare din borangic, reprezintă cazul invers, în care, parafrazând expresia Elenei Secoşan, în Vrancea, chiar într-o grămăjoară de lucruri aparent neînsemnată, poți afla piese de o mare valoare documentară şi artistică.

În legătură cu sentimentul de redundanță şi de repetare pe care îl pot încerca unii cititori ca urmare a reluării unor imagini ce au însoțit şi susținut comentariile din capitolele anterioare, menționăm că nu se putea proceda altfel, deoarece fiecare colecție muzeală reprezintă un tot, având o structură internă specifică, ce nu poate fi alterată prin hiatus-uri arbitrare. În plus, în multe cazuri au intervenit şi rațiuni de ordin grafic datorate raportării unor elemente sau detalii la o anumită scară, proprie seriei Albumului de Artă Populară.

[5] Inițiativa şi strădania i-au aparținut învățătoarei Madi Dumitriu. De altfel, în cadrul Secției de Etnografie „corpusul" de obiecte de la Şcoala nr. 10 este numit „Colecția Madi Dumitriu".

Cămăşi cu răură



Vrâncioaia, inv. 8897



Bârseşti, inv. 14060



Vrâncioaia, Inv. 5632



Vrâncioaia, Inv. 12953



Tulnici, inv. 4761



Negrilești, inv. 12527



Năruja, inv. 12162



Năruja, inv. 12162



Bârsești, inv. 4669



Țara Vrancei



Vrâncioaia, inv. 8760



Vrâncioaia, inv. 8759



Podu Nărujei, inv. 21699



Coza, inv. 606



Vintileasca, Inv. 7857



Tulnici, Inv. 12744

Cămăşi cu tablă



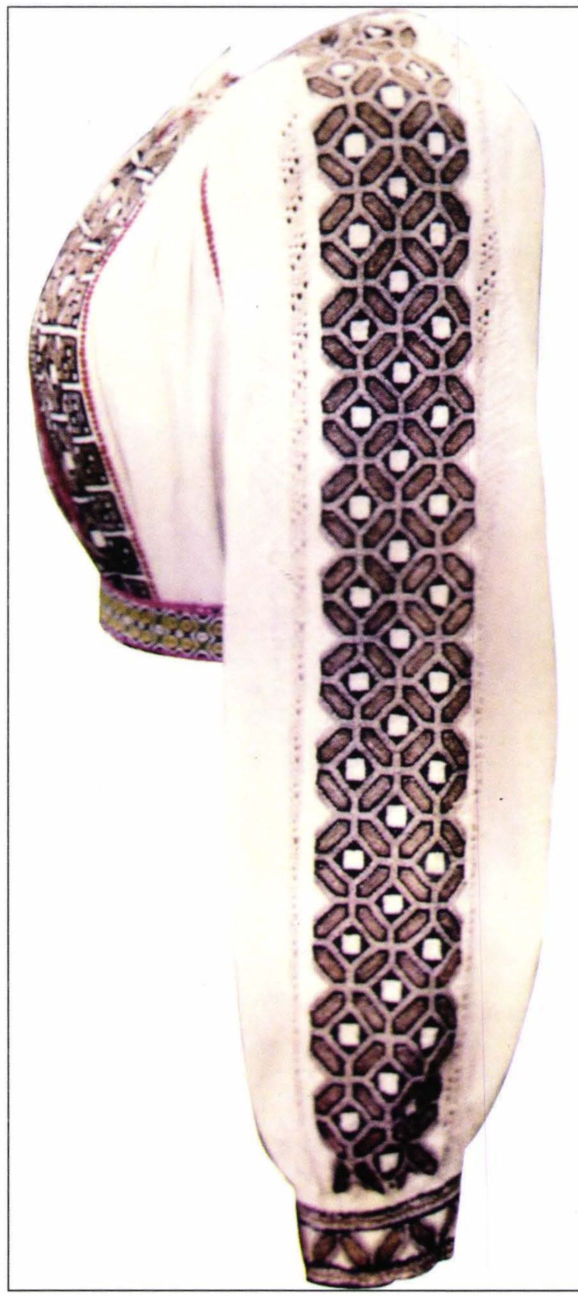
Andreiaşu, inv. 13271



Vrâncloaia, inv. 9728



Nistorești, inv. 21705



Poduri Osării, inv. 18730



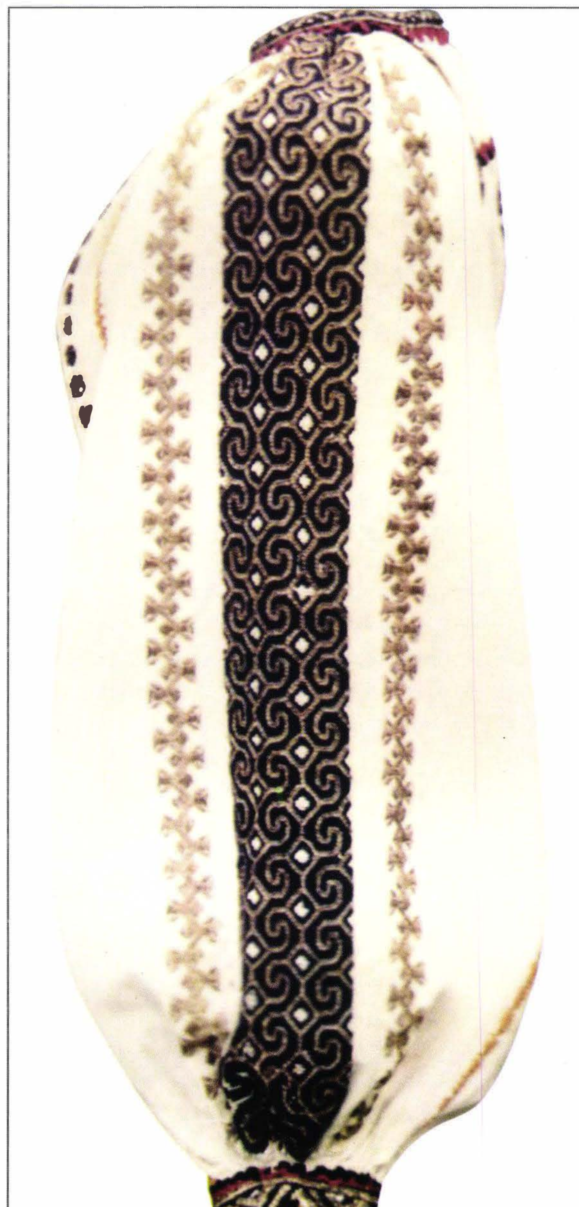
Negrilești, inv. 5797



Nereju, inv. 32738

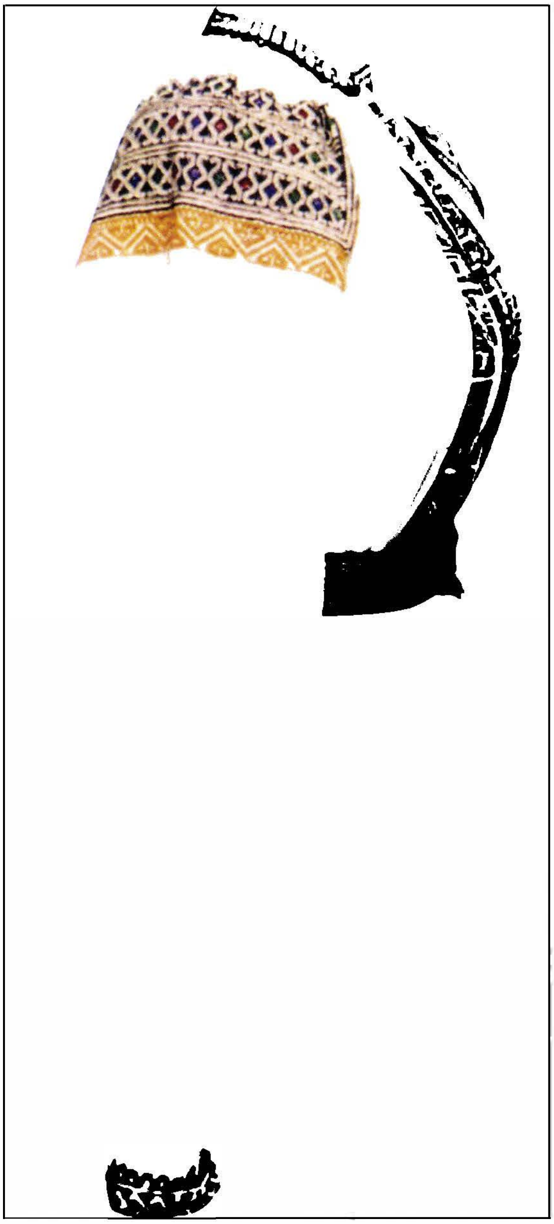


Vrâncioala, inv. 624



Tulnici, inv. 595

Cămăşi cu altiţă



Bârseşti, Inv. 1935



Bârseşti, Inv. 13342/56

Cămăşi cu altiţă şi răură



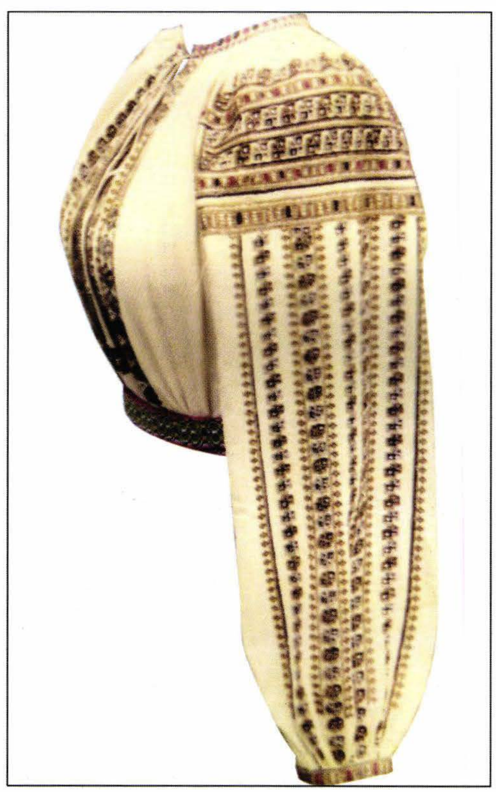
Vrâncioala, inv. 9731



Vizantea-Livezi, inv. 12728/442



Tulnici, inv. 4715



Nereju, inv. 32736



Năruja, inv. 12115



Bârsești, inv. 12767/481



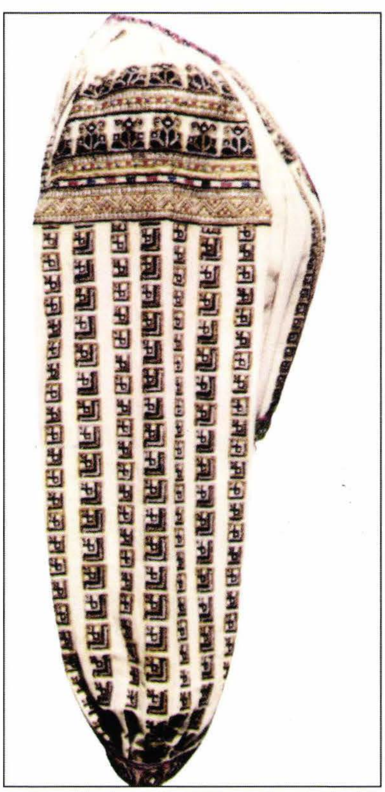
Năruja, inv. 12115



Bârsești, inv. 12767/481



Coza, inv. 9796







Coza, inv. 9796

Năruja, inv. 9829

Bârsești, inv. 18698





Vrâncioaia, inv. 21721

Bârsești, inv. 616



Bârsești, inv. 616



Vrâncioaia, inv. 21721



Vrâncioaia Inv. 9734



Vrâncioaia inv. 9734



Tulnici, inv. 592



Tulnici, Inv. 628



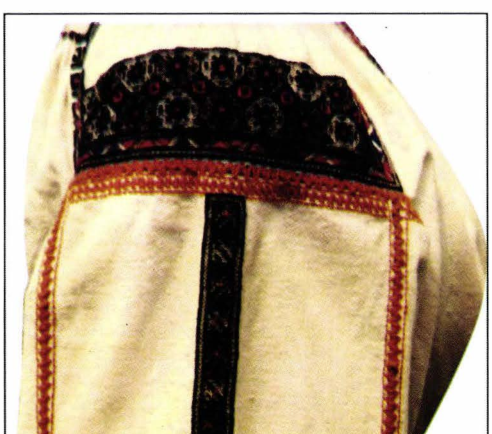
Coza, Inv. 636





Nistorești inv. 21716

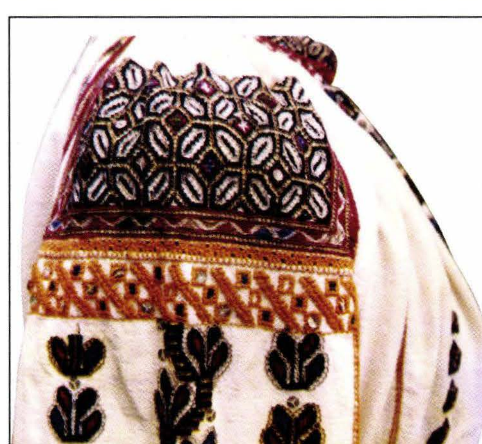
Țara Vrancei inv. 131





Nistorești inv. 21716

Țara Vrancei inv. 131



Herăstrău, inv. 12448



Vrâncioala, inv. 8762







Bârsești, inv. 613

Bârsești, inv. 4475

Tulnici, inv. 891



Vrâncioaia, inv. 8650



Negrilești, inv. 1651



Negrilești, inv. 1651



Coza, inv. 9779







Coza, inv. 9779

Paltin, inv. 9743

Paltin, inv. 9743





Tulnici, inv. 619

Tulnici, inv. 619







Năruja, inv. 5057

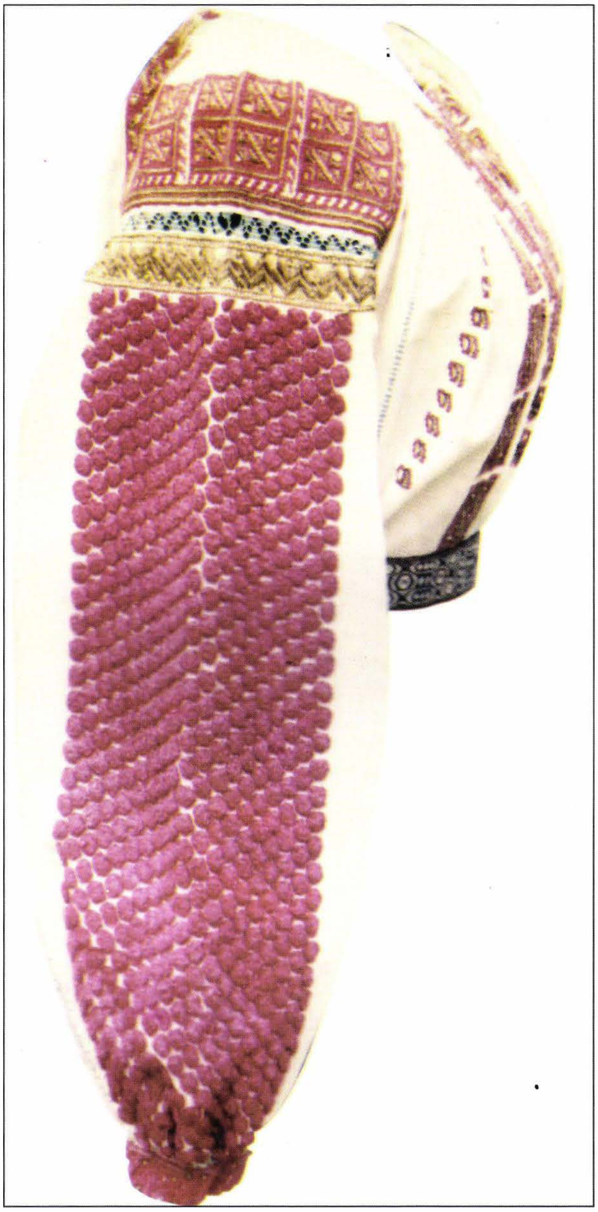
Bârsești, inv. 1359(749)

Vrâncioaia, inv. 5605

Cămăşi cu altiţă şi tablă



Tulnici, inv. 12751/465



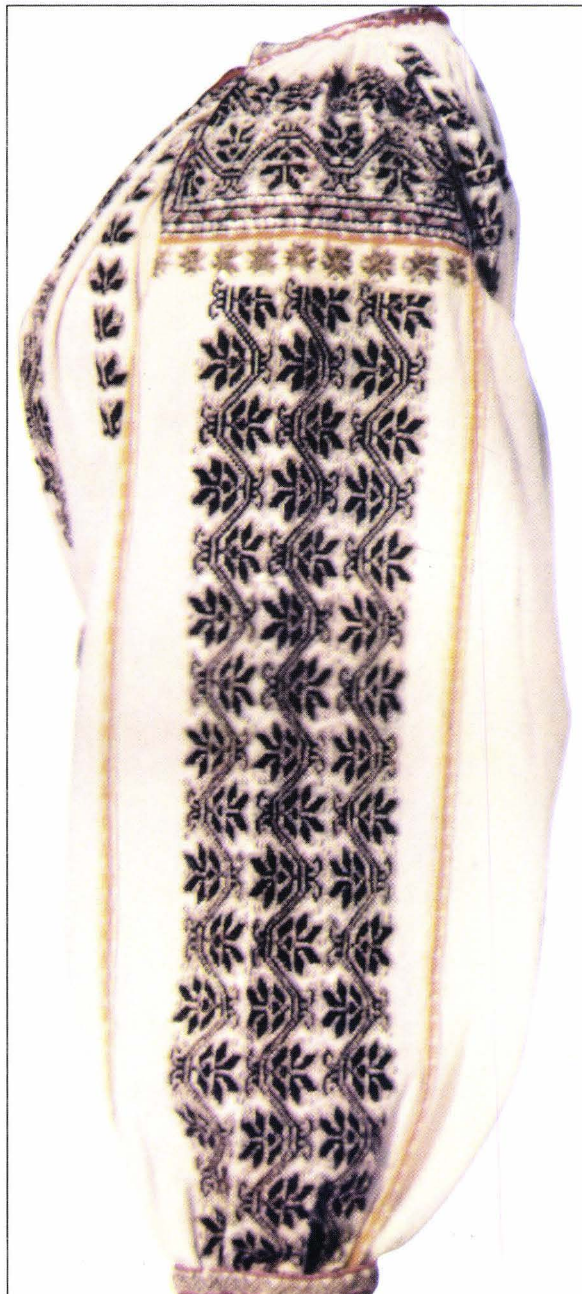
Bârsești, inv. 1937



Țara Vrancei, inv. 15123



Vrâncioaia, inv. 5614



Nistorești, inv. 21706



Bârsești, inv. 12322



Țara Vrancei, inv. 33



Năruja, inv. 5103



Năruja , inv. 5103



Năruja, inv. 5103



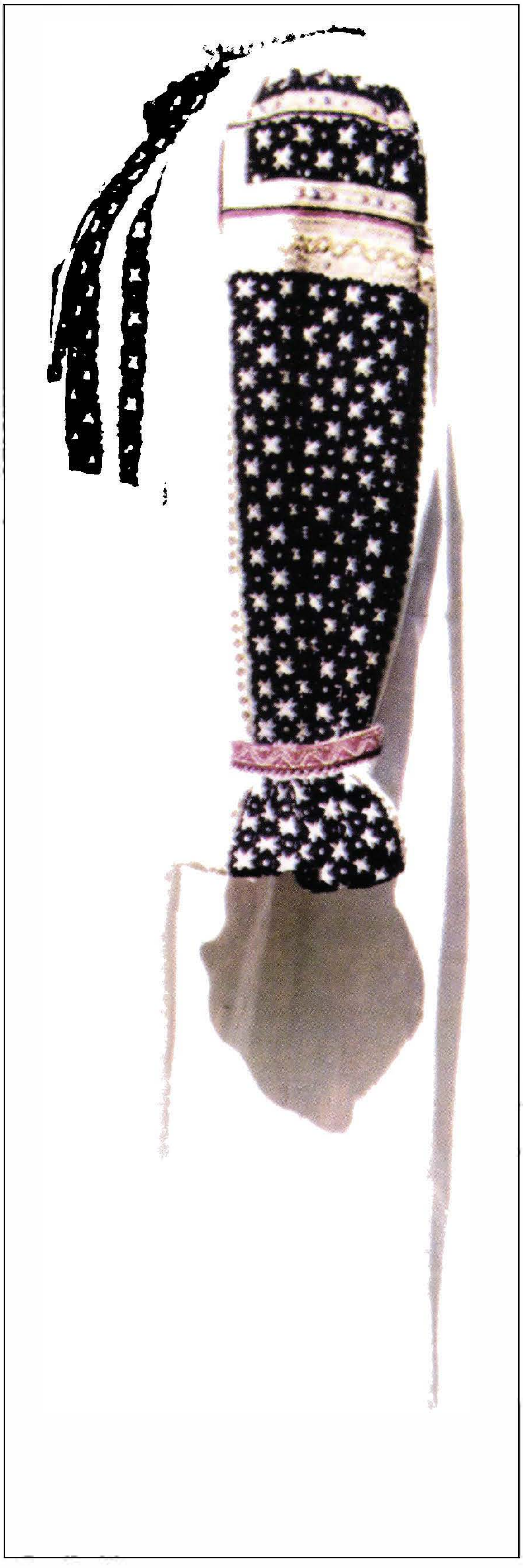
Andreiașu de Jos, inv. 5102



Andreiașu, inv. 13262



Andreiașu, inv. 13262



Andreiașu, inv. 13262



Negrilești, inv. 632



Negrilești, inv. 632



Negrilești, inv. 632



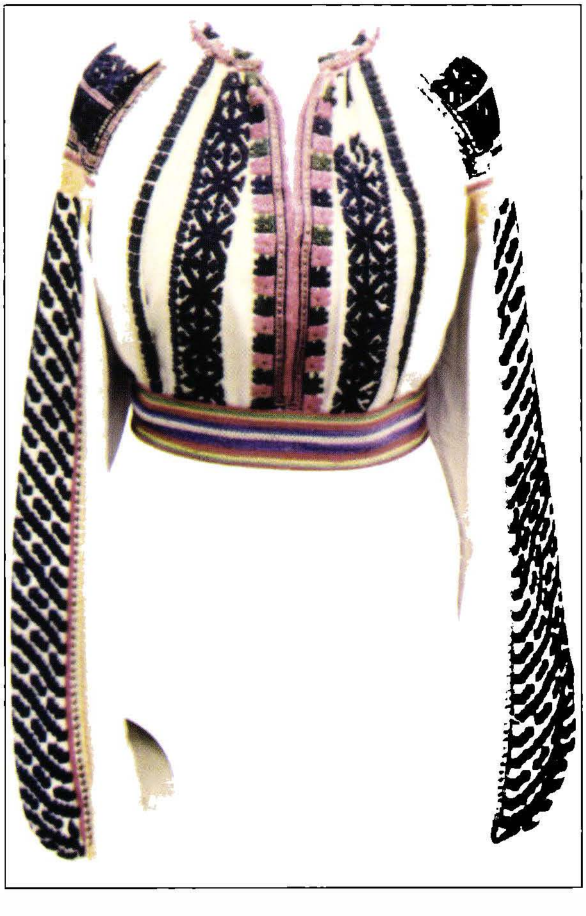
Vrâncioaia, inv. 21765





Țara Vrancei (colecția Școala nr. 10)

Țara Vrancei (Școala nr. 10)



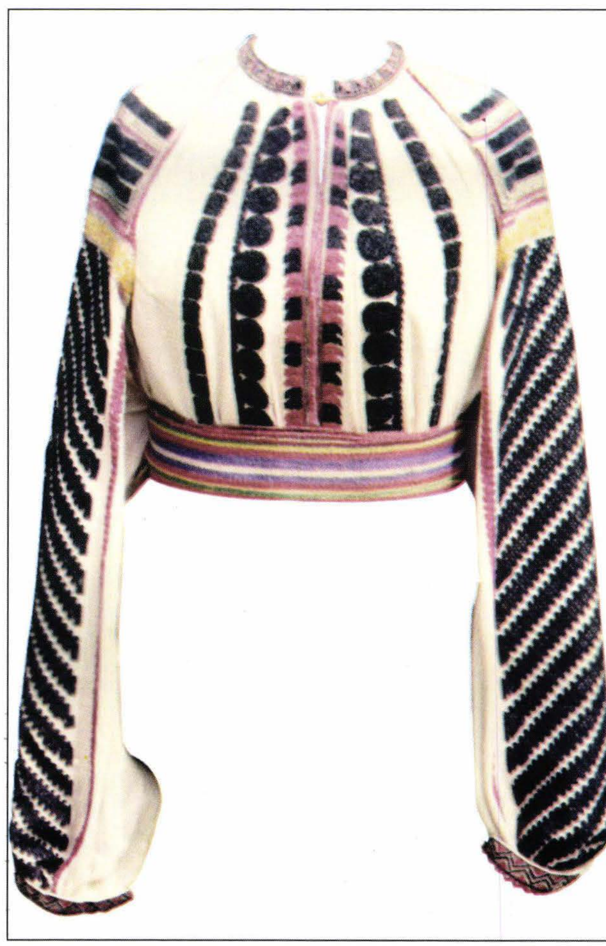


Țara Vrancei (Școala nr. 10)

Țara Vrancei (Școala nr. 10)



Tulnici, inv. 633



Tulnici, inv. 633



Vrâncioaia, Inv. 5614



Vrâncioala, Inv. 5614

Cămăși cu chirușcă



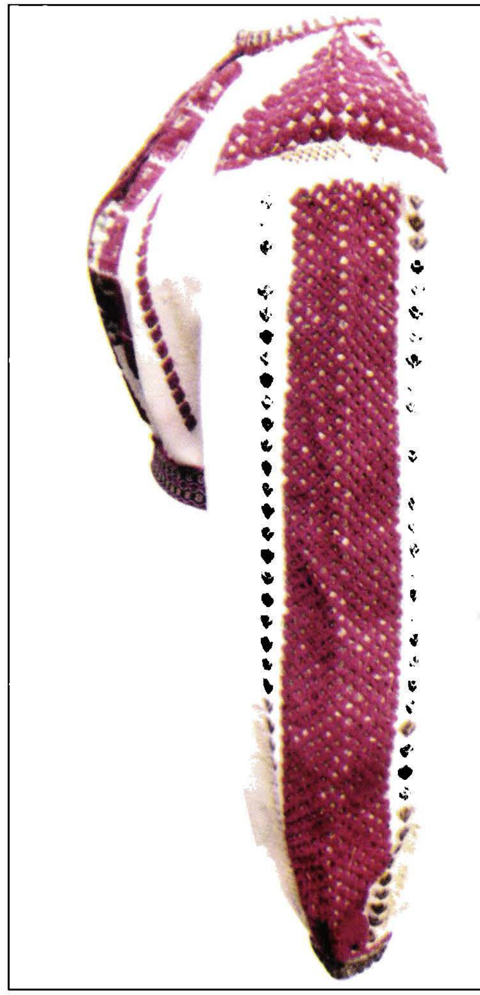
Vrâncioaia, Inv. 8731



Vrâncioaia, Inv. 21727



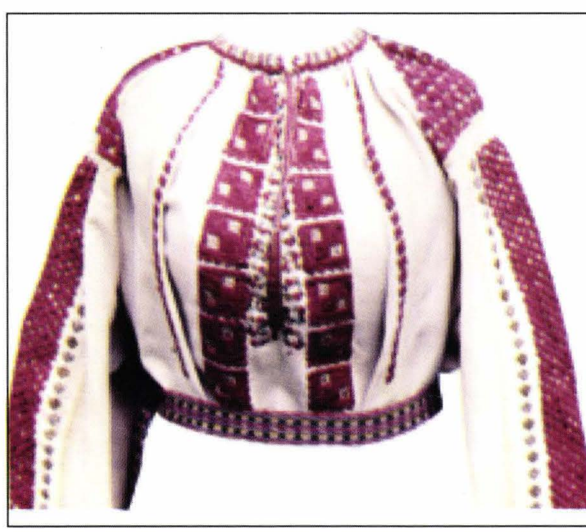
Bârsești, inv. 94



Tichiriș, inv. 4418



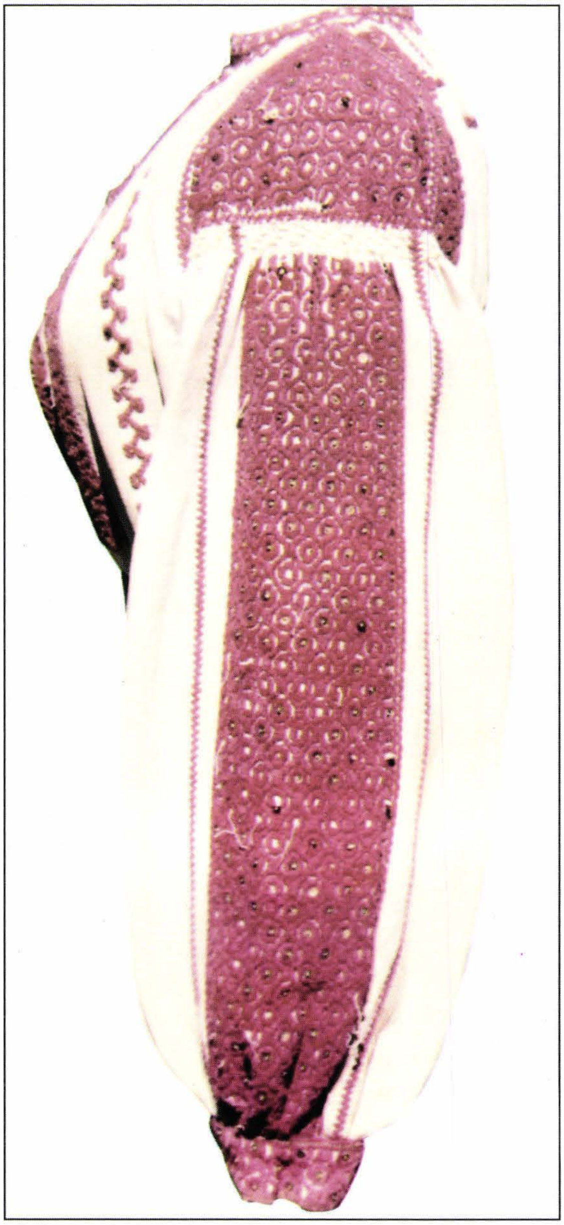
Bârsești, inv. 94



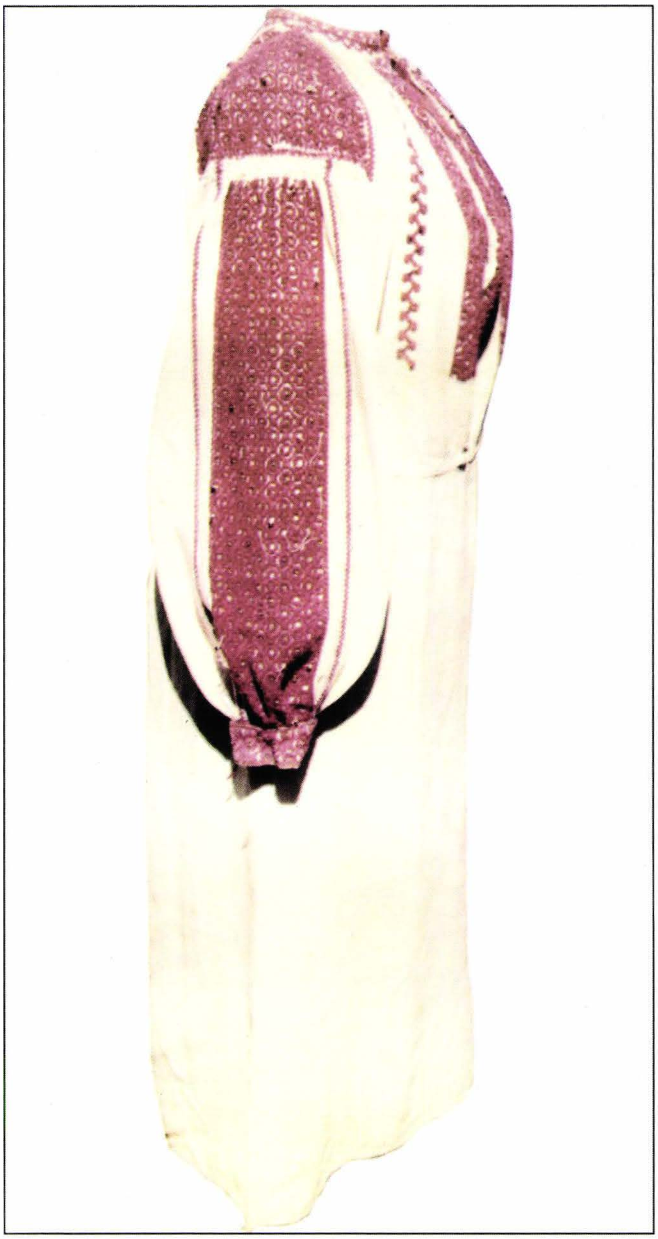
Tichiriș, inv. 4418



Vrâncioala, inv. 8748



Vrâncioala, inv. 8748



Vrâncioala, inv. 8748

VI. *Costumul popular interbelic*

Pentru costumul popular din Țara Vrancei, primul război mondial reprezintă o adevărată piatră de hotar; paliere importante ale tradiției vestimentare, cum ar fi găteala capului, preferința pentru formele baroce în ornamentică și răsturnările cromatice, își au originea, în bună parte, în evenimentele generate de marea conflagrație ce a prins Vrancea în strânsoarea armatelor beligerante, provocând pagube materiale și suferințe imense, pe care vremea, așa cum am mai scris și în alte rânduri, nu a reușit nici până acum să le șteargă din mentalul colectiv.

Rechizițiilor abuzive de vite, cereale și furaje, le-au urmat munca forțată pentru întreținerea drumurilor și săparea complicatului sistem de tranșee executate pe curbele de nivel ce aveau să transforme partea dinspre Vrancea a Măgurii Odobeștilor, înaltă de 1001 metri, într-o fortăreață germană inexpugnabilă în fața armatelor lui Averescu.

Războiului de poziții, specific primei conflagrații mondiale, i-au succedat iminența confruntărilor decisive, executarea fruntașilor vrânceni implicați în mișcarea de rezistență și activitatea de spionaj în favoarea armatei române și, în sfârșit, evacuarea populației civile în momente și condiții greu de imaginat, ce au mărit haosul și pierderile de bunuri și de vieți omenești, în special din rândul copiilor și bătrânilor.

Îngropate în grabă, ca pe vremea năvălirilor barbare, sau ascunse sub podelele caselor, în care sătenii nu-și închipuiau că nemții își vor adăposti caii, „straiele“ s-au risipit sau deteriorat, sporind amarul celor care, atunci când vor reveni la vatră, vor găsi acoperișurile caselor sparte de ghiulele și tot avutul risipit.

Numărul mare al văduvelor și „lipsa“ ce a urmat războiului au făcut ca mult timp după ce „lumea s-a așezat“ din nou în sate, straiul să fie cernit și sărăcăcios, lipsind deopotrivă veșmintele, „inima bună“ și „izvoadele“, putrezite în fundul gropilor din grădină. Este momentul în care basmaua neagră – așa cum am arătat în primul capitol al acestei lucrări – tinde să înlocuiască, prin permanentizarea uzului, ștergarul, iar „foile“ catrințelor încep să fie tot mai rar si tot mai puțin străbătute de vrâstele colorate în roșu și roz.

Acest peisaj sumbru, schițat în câteva fraze nu după cele citite în cărțile de istorie, ci după relatările oamenilor care au trăit acele vremuri, poate fi vizualizat prin contemplarea operelor pline de realism aparținând unor artiști de renume, pictori sau sculptori, ce l-au imortalizat în creații plastice reprezentative pentru arta românească din acea perioadă, participanți direct la viața din tranșee și din spatele frontului, precum Nicolae Tonitza sau Ștefan Dimitrescu – unele inspirate direct din urgia abătută atunci asupra acestei părți din țara noastră.

Redăm, pentru înțelegerea adevăratei fețe a războiului, cea de mizerie, de foamete, de moarte – total diferită de triumfalismul convențional al propagandelor oficiale – comentariile unui cunoscut critic de artă referitoare la tabloul „Morții de la Cașin“ (Fig. 1) pictat de Ștefan Dimitrescu în 1917: *„ Într-o înserare tragică, sub un umbrar de scoarțe țărănești, zac trei victime*



Fig. 119. Ștefan Dimitrescu, „Morții de la Cașin". 1917

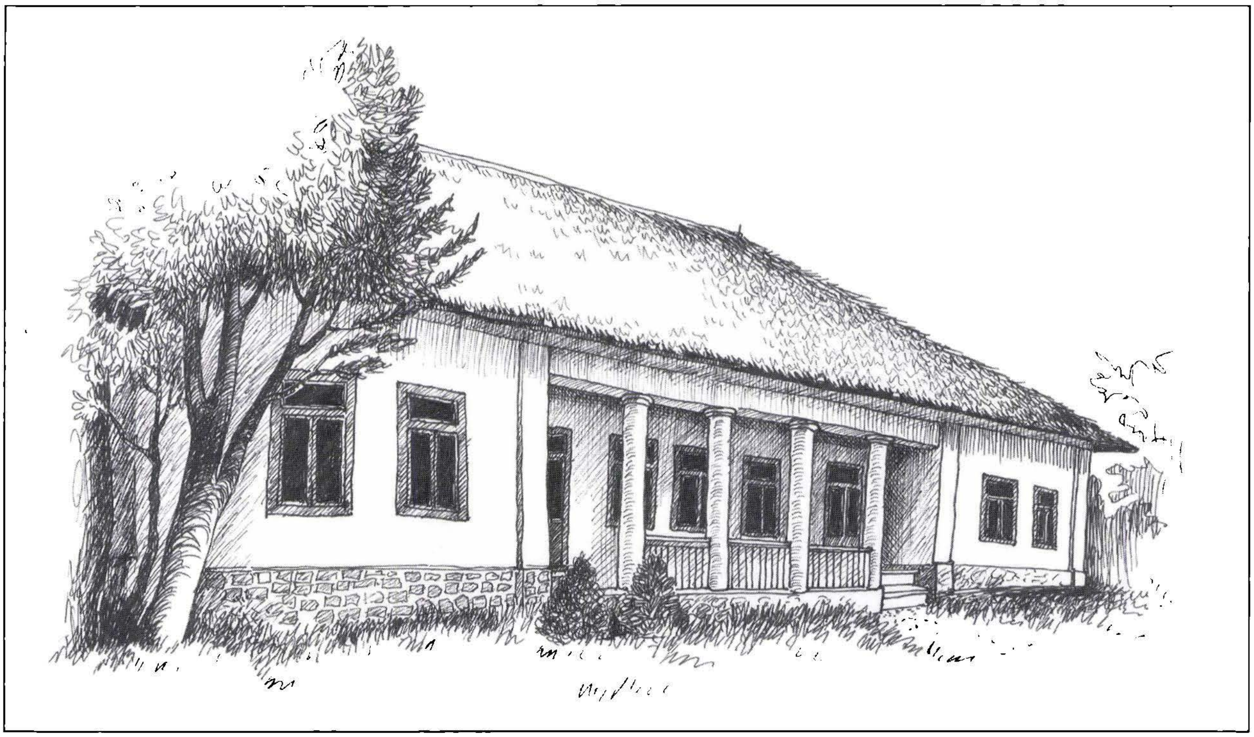


Fig. 120. Școala din Vidra (1859), supranumită „Academia Vrancei". Printre elevii săi, s-a numărat și savantul Simion Mehedinți

ale unui bombardament. Compoziția e ritmată riguros de trupurile întinse cu brațele pe piept, într-un ușor racursiu, și de siluetele țăranilor care priveghează, într-o atitudine de un firesc tragic. Un fel de cor antic, punctând cu pete albe această scenă de moarte năprasnică. Ritmul în care se întretaie planurile păstrează o simplitate aspră, întrucâtva colțuroasă, de sculptură populară în lemn. În fundal, dincolo de dealurile masive, construite într-o aglomerare întunecată de volume, se înalță un cer lucrat în pensulații mai libere, dar în care, amenințătoare - parcă - lucesc pete mici de un roșu sângeriu."[1]

Din analiza pieselor de costum existente încă în mai mare număr pe teren decât în colecțiile muzeale, reiese faptul, extrem de important pentru fenomenul pe care îl numim „continuitate", că portul popular vrâncean nu suferă modificări structurale în ceea ce privește componentele sale de bază analizate pentru perioada anterioară primului război mondial.

De altfel, cititorul atent al celor expuse până acum a putut deja observa desele noastre trimiteri la iconografia din perioada imediat următoare anilor '20 ai secolului trecut și chiar în timpul primei campanii de la Nereju din 1927; explicația stă în faptul ca vestimentația multor personaje – în special a bătrânilor – este conformă cu tiparele arhaice ale costumului popular vrâncean, inclusiv sub aspectul ornamenticii. De asemenea, prin confruntarea cu o parte din piesele de port similare provenite din aceeași perioadă, pe care le-am studiat cu atenție în timpul cercetărilor de teren, vom constata că noile coordonate decorative și cromatice pe care se va înscrie portul interbelic se instalează lent, iar „recurențele" din faza anterioară războiului se vor rări începând cu deceniul al treilea al secolului XX, când putem vorbi de triumful unui „nou stil" în arta populară locală.

Semnalul „renașterii" satului românesc, dat de marea reformă agrară din 1921, ce va genera mutații profunde în structura clasei țărănești, coincide în Vrancea cu acutizarea problemelor legate de criza obștilor – vremurile legate de „Confederația" vrânceană intraseră deja în legendă – și de agresiunea păturii înstărite,

[1] Dan Grigorescu, *Pictura în prima jumătate a secolului al XX-lea*, în vol. „Pictura românească în imagini", Editura Meridiane, București, 1976, p. 257–258

implicată în raptul şi jaful pădurilor. Cu toate acestea, putem vorbi de o refacere rapidă a statutului economic privilegiat al vrâncenilor şi implicit de sublinierea sa printr-o costumație adecvată noilor condiții, cu precizarea că, spre deosebire de epocile anterioare, „plastica" portului popular şi a celorlalte domenii artistice va fi mult mai sensibilă la tendințele generale înregistrate în această perioadă la scara României Mari.

Deosebit de importantă în conturarea şi evoluția acestui fenomen a fost, în afara reluării importurilor culturale tradiționale provenite de la Muscel pe cunoscuta filieră a negustorilor covăsneni, componenta educațională, odată cu înființarea în şcoli, cum a fost cazul celei de la Vidra (Fig. 120), a atelierelor de țesut şi brodat şi a expozițiilor anuale aferente, organizate şi vernisate de multe ori în mediile săteşti sub patronajul Reginei Maria sau al doamnelor din înalta societate românească a timpului. Se ştie că în aceste instituții de învățământ din mediul rural au fost aduse şi instalate războaie de țesut verticale, necunoscute până atunci în Vrancea, iar „izvoadele" pentru ales şi cusut proveneau, cel mai adesea, din „caietele de modele" care circulau la scară națională odată cu înființarea „căminelor culturale" înscrise în programul Şcolii Sociologice de la Bucureşti. De asemenea, pentru vrâncenii din această perioadă, un rol esențial în stabilizarea şi permanentizarea a ceea ce sunt numite îndeobşte, „contacte culturale", l-au avut serbările comemorative anuale organizate la Mărăşti, Mărăşeşti şi Răzoare, unde avea loc, după discursuri şi evocări ale luptelor din „Marele Război", o paradă a carelor alegorice aduse din localitățile cele mai importante ale județului Putna (Fig. 121). Evident că înrâurirea „costumului național", intrat în arsenalul propagandistic al României Mari şi având la bază elemente din portul muntenesc agreate de Regină în aparițiile sale publice, va fi semnificativă şi în Vrancea, ducând la mutațiile deja menționate din sfera ornamenticii şi cromaticii sau la apariția unor tipuri morfologice noi, dintre care cel mai important şi de durată va fi „hybris"-ul, reprezentat de camaşa femeiască cu mânecă largă.

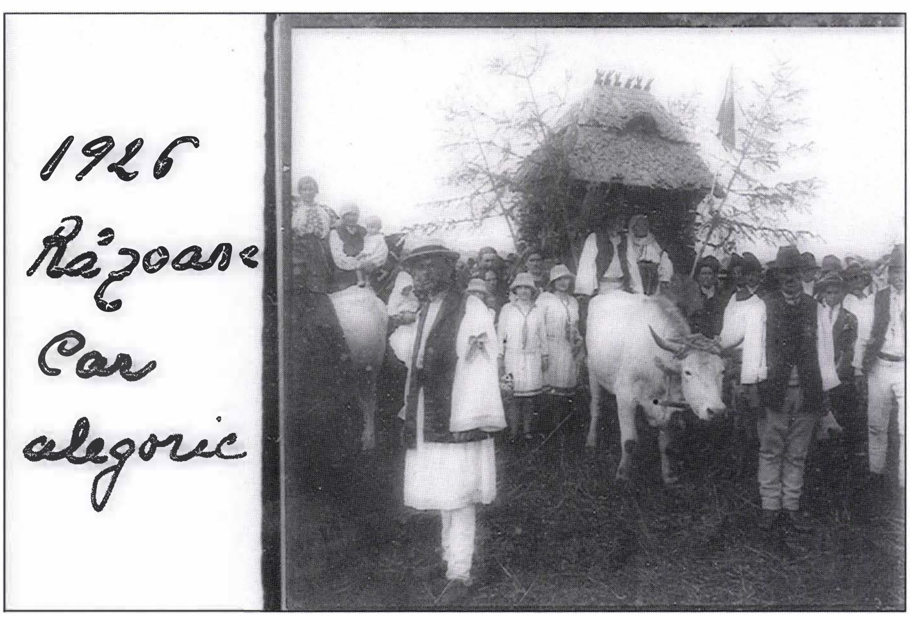


Fig. 121. **Serbare comemorativă, pe locul luptelor de la Răzoare, în perioada interbelică**

Costumul popular femeiesc

I. Găteala capului. Podoabe

De la început trebuie să spunem ca modul de aranjare a podoabei capilare reprezintă una din laturile cele mai conservatoare ale portului vrâncean; nici o schimbare notabilă nu se înregistrează pe toată durata perioadei interbelice, strânsul şi portul părului urmând, în funcţie de vârstă, aceleaşi faze şi denumiri enunţate la începutul acestei cărţi: „ţop", „gâţe", „cozi" şi „coc" – şi respectiv stadiile de „fetiţă", „codăniţă", şi „fată mare". Capul descoperit rămâne semnul distinctiv al fecioriei şi al unui statut social consfinţit de cutumele ancestrale de care scria Dimitrie Cantemir în „Descriptio Moldaviae", după cum acoperirea părului reprezenta norma obligatorie pentru femeile măritate şi pentru fetele aflate în doliu.

Nu acelaşi lucru se poate spune despre podoabe. Dacă portul florilor de nalbă în zilele de sărbătoare şi la horă consfinţea în ochii comunitătii săteşti o anumită stare exprimată la nivel folcloric prin sintagma, general românească, „fată-floare", în schimb, cu excepţia pieptenului din coc – ce asigura menţinerea şi refacerea aranjamentului capilar în orice situaţie –, gama podoabelor antebelice suferă modificări semnificative. Nu este evident vorba de „pletarii de piţigoi", care erau, cu siguranţă, o amintire pentru perioada de timp la care ne referim, ci de salbe, mărgele şi cercei; primele vor mai fi luate la horă sau expuse de neveste la diverse ocazii până prin anii '30 (Fig. 122), iar numărul şiragurilor de mărgele va fi redus continuu, aşa încât la începutul deceniului al patrulea se va purta la gât doar un singur rând de culoarea mărgăritarului sau gălbui, cu tentă *ivoire*. De asemenea, se va renunţa treptat, odată cu eliminarea din uz a salbelor, „împărţite" şi date „rublă cu rublă" fetelor, fie ca zestre, fie ca ban de mărţişor, la portul cerceilor confecţionaţi artizanal prin ataşarea unor tortiţe la monedele de argint din vremea regelui Carol I, locul lor fiind luat de cei din metal comun cumpăraţi din prăvălii sau de la iarmaroacele de la Vidra.

O ultimă precizare trebuie făcută în legătură cu „cochetăria" feminină de care am pomenit şi la începutul acestei lucrări; în vreme ce „pieptănătura cu cârcei" nu mai este agreată, ondularea părului cu drotul în dreptul frunţii rămâne o practică curentă pentru multe fete mari, caz în care pieptănătura avea cărare, pe dreapta sau pe stânga capului.

Trecerea în rândul femeilor măritate, marcată în continuare de momentul „dezhobodatului" şi „învelitului" cu ştergar, care în perioada de timp la care ne referim este ţesut integral din borangic, nu va mai fi urmată şi de schimbarea tipului de pieptănătură. Numai femeile în vârstă, căsătorite înainte de război, vor continua să poarte părul aranjat după vechea datină, cu cărare la mijloc, strâns în „coarne" şi acoperit cu învelitorile caracteristice portului arhaic.



Fig. 122. *Fete purtând mărgele şi salbă. Vidra, 1924*



Fig. 123 a. ***Serviciu religios în curtea unei biserici din Țara Vrancei. A doua jumătate a perioadei interbelice***

Înlăturarea suporturilor tradiționale și punerea ștergarului direct peste părul care acum se vede prin țesătura fină din mătase, a dus la diminuarea valorii estetice a gătelii, datorită pierderii aspectului sculptural al capului; pieptenele, mărgelele așezate la baza cocului și acele cu gămălie din sticlă colorată cu care se va fixa ștergarul – aranjat acum sub forma unei eșarfe sau cu ambele capete aduse în față – nu vor reuși să redea conturul impunător al vechilor găteli pe care, odată cu dispariția generațiilor de femei bătrâne, nimeni nu va mai reuși să le facă.

Asistăm însă în această perioadă, începută sub auspiciile sumbre relatate la începutul capitolului, la generalizarea portului învelitorilor de târg – tulpane, baticuri, casânci – sau confecționate din pânză de casă ori industrială – durmeaua și batista –, astfel încât adunările de la horă, hramuri sau cu alte ocazii festive redau o imagine pestriță, în care albul ștergarelor contrastează puternic cu negrul broboadelor sau, dacă este vorba de perioadele reci ale anului, cu șalurile cu „torțuri", cumpărate din iarmaroace. (Fig. 123 a, b)

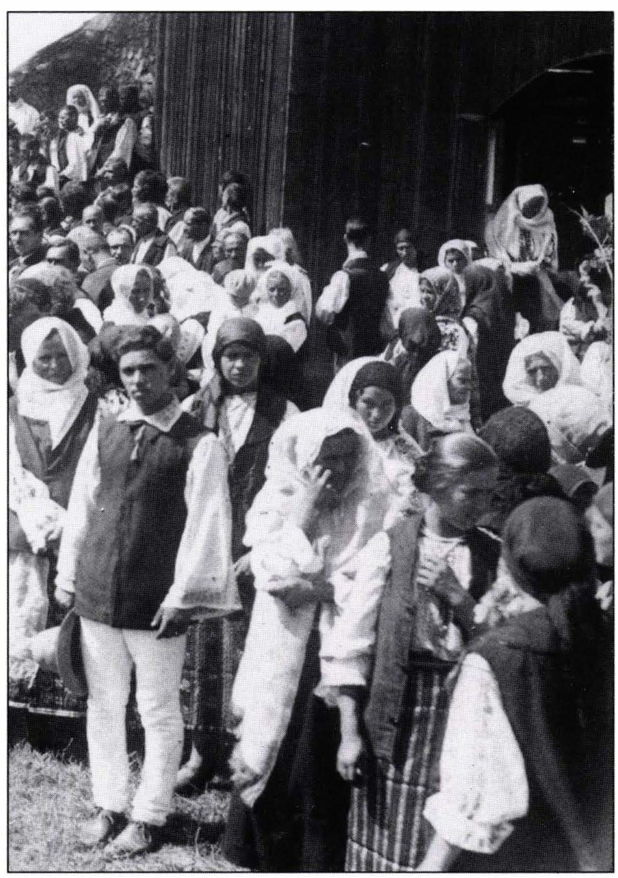


Fig. 123 b. ***Detaliu***

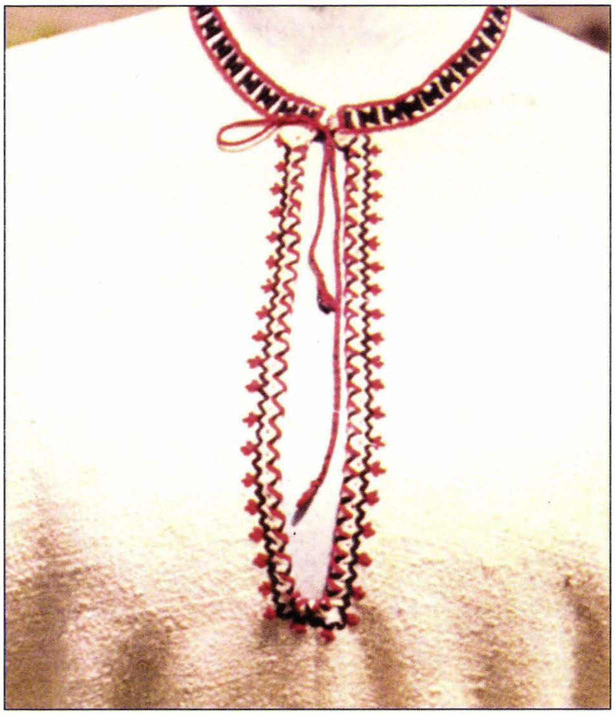

Fig. 124. „Cămeșoi" din cânepă. Vidra (Detaliu)


Fig. 125. Vidreancă la iarmaroc

Cămaşa

Cum conservatorismul este, în general, un atribut al senectuții, unele bătrâne vor purta zilnic „cămeşoiul" cu mânecă largă, confecționat din pânza de cânepă sau în amestec cu bumbacul, până în pragul celui de-al doilea război mondial. (Fig. 124)

Nu la fel stau lucrurile cu cămăşa de tip „carpatic", unde asistăm la apariția hybris-ului, cu mâneca largă, direct influențat de prezența în portul arhaic a „cămeşoiului" şi de modelul, de care am vorbit mai înainte, al „cămăşilor naționale". (Fig. 125) Că lucrurile s-au petrecut aşa, ne-o demonstrează numărul mare de „cămeşoaie de borangic" purtate de fetele mari şi intrarea în vocabularul vrâncean a sintagmei „îmbrăcat (sau îmbrăcată) național", când este vorba de terțe persoane care poartă ocazional straiul țărănesc de sărbătoare (cum ar fi „coana preuteasă", învățătoarea, soția prefectului etc.).

În aceeaşi schemă pe care o numim astăzi, cu o expresie deja banalizată, „tradiție şi inovație", se înscrie şi volanul apărut prin strângerea părții inferioare a mânecii, ca o imitație a vechilor „pălării" obținute din întoarcerea mânecilor largi prevăzute cu brățări. (Fig. 126)

Generalizate rapid în portul fetelor mari şi al tinerelor neveste, cămaşa cu mânecă largă şi cămaşa cu volane, fără a o elimina din uz pe cea cu brățări, vor păstra totuşi elementele definitorii pentru ia de Vrancea încrețită la gât, cum ar fi „gherdanul" şi, într-o primă etapă, „găitanele" cusute pe muchia pânzei din jurul gulerului.


Fig. 126. Volan. Detaliu



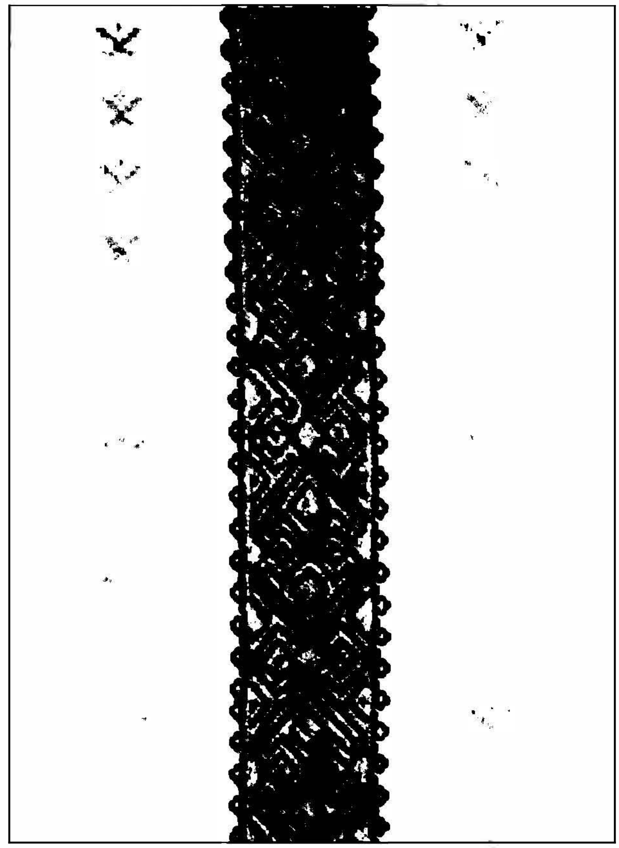


Fig. 127 a, b. „Răuri". Vidra, mijlocul perioadei interbelice

La aceste cămăşi „după moda nouă" - cum sunt numite în monografia Nerejului, - apar însă modificări importante în ceea ce priveşte materialele şi chiar tehnicile de lucru în care sunt executate broderiile, iar tipul de ornamentică şi paleta cromatică cunosc prefaceri radicale.

Trecerea nu s-a făcut brusc, existând după primul război mondial o perioadă de tatonări în care se observă mai întâi orientarea gustului local spre culori noi, cum ar fi albastrul sau nuanțele din gama atât de diversă a mouliné-ului; dispunerea decorului în „răură" şi ataşamentul față de vechile motive geometrice sau vegetale puternic stilizate, între care recunoaştem crucea, pomul sau vrejul, dozajul corect al firului, telului şi accentelor cromatice - într-un cuvânt broderia de autentică tradiție (Fig. 127 a, b) - sunt tot mai des umbrite de excesul de paiete. „Seninul de fluturi", cultivat ostentativ pe cămăşile aparținând costumului păturii înstărite, scade valoarea unor cusături de mare virtuozitate tehnică şi anunță declinul şi apoi dispariția broderiei de Vrancea executată după vechile canoane; atunci când „moda nouă" se va instala cu toată „învălmăşeala" sa cromatică şi ornamentală, distanța dintre vechile cămăşi lucrate bunăoară la Nereju în perioada antebelică - multe din ele redate în paginile acestei lucrări -, şi cele cusute de fetele şi nevestele surprinse de sociologi în timpul primei campanii din 1927, pare, fără teama de a exagera, de-a dreptul astronomică (Fig. 128, 129 a). Iar observația este valabilă, cu nuanțările de rigoare, la scara întregii zone, în sensul că ornamentele, aproape în întregime din sfera decorului vegetal - care erau oricum reduse ca număr în repertoriul tradițional vrâncean -, sunt în general tratate cât mai barocizant cu putință şi într-o gamă cromatică dominată de verde sau albastru.

Astăzi aceste creații ar fi foarte uşor catalogate în sfera „kitsch-ului", însă, privind la costumul contemporan, sau, cu alte cuvinte, analizându-le la scara istoriei, o atare judecată trebuie serios amendată. În fond, costumul popular al acelei perioade, când sociologii prezenți în Vrancea au sesizat prefaceri profunde în mentalitatea şi cultura tradițională, care, la nivelul întregii țări, făcea față tot mai greu asaltului civilizației urbane, se înscrie în schema generală a dialogului ancestral al satului cu restul societății, dar într-un context nefavorabil





Fig. 128. „Vechi" şi „nou" în portul vrâncean interbelic. Nereju, 1927 (Foto: Berman)





Fig. 129 a. *Cămaşă după „moda nouă". NereJ, 1927 (Foto Berman);*
b. *Broderie cu mouliné, pe o cămaşă de sărbătoare. Detaliu (Vidra, sfârşitul perioadei interbelice)*

în care tradiţia nu mai are timpul şi mijloacele necesare „decantărilor" şi „selectărilor" de durată.

Privite dintr-o asemenea perspectivă, multe dintre creaţiile interbelice din sfera costumului popular vrâncean sunt de o certă valoare estetică şi de un real interes pentru etnologii şi sociologii interesaţi de studierea acestei perioade istorice, atît de fertilă pe ansamblul culturii româneşti. Calitatea suportului din „pânză creaţă" – acum generalizată – a bumbacului mercerizat, într-o varietate cromatică în care, ca şi în cazul lânicii, dificil nu era alesul nuanţelor, ci dozajul, precum şi acurateţea execuţiei tehnice – în general este preferată cusătura „în butuşi" – apropie multe din cămăşile lucrate în această epocă, de arta „gobelin"-ului. Deoarece meandrele decorului floral ar fi făcut foarte dificilă conturarea motivelor cu fir, agrementarea cusăturilor se va realiza numai cu fluturi metalici, albi sau galbeni. (Fig. 129 b)

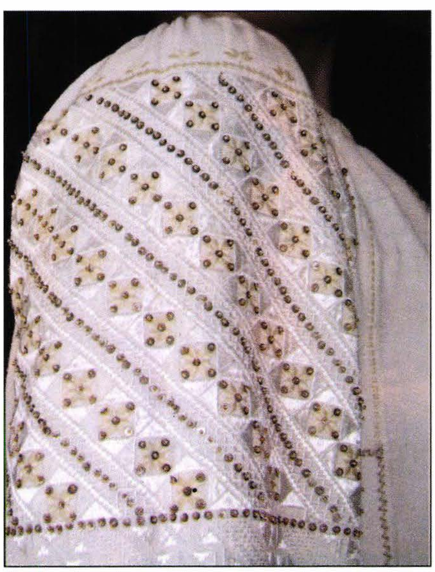
Există însă, în toată această fază „barocă", un „nucleu dur" al femeilor care, din raţiuni de gust sau pur şi simplu dintr-un ataşament faţă de tradiţie, nu renunţă la broderia „cu negru" şi la ornamentul geometric, chiar dacă ia este încadrabilă, din punct de vedere tipologic, noilor cămăşi cu mâneca largă sau cu volane. (Fig. 130)



Fig. 130. *Cămaşă „cusută cu negru". Căliman. Colecţia Clemansa Mihăilescu*



Fig. 131. Cămaşă cusută cu mătase şi aplicaţii din paiete. Răcoasa





Spre sfârşitul perioadei interbelice, asistăm şi în Vrancea, la debutul broderiei cu mătase vegetală, ce va face o carieră strălucită în portul local, până în anii postbelici, mai precis la începutul deceniului al şaselea al secolului XX.

Cu rare excepţii, şi indiferent de încadrarea ornamentală a cusăturilor, cămăşile brodate cu mătase au un aspect şi un rafinament aparte, putând fi considerate realizări artistice cu adevărat remarcabile.

Cusute „pe fir“ şi pe cât mai puţine „vierbe“, în nuanţe de alb, crem şi bej, având câmpurile ornamentale însoţite de „ajururi“ – uneori extrem de complicate, – cu spaţiile goale dintre motive punctate discret cu fluturi de mici dimensiuni, iile cu mătase din Vrancea dovedesc o înaltă virtuozitate tehnică, iar dificultatea executării unor elemente noi le apropie sensibil de fazele finale ale punerii telului şi „chicării“ cu feluri, proprii cămăşilor de sărbătoare din portul vechi. (Fig. 131)



Fig. 132. Ştergar din Boloteşti

Fără a fi folosită la brodat decât în cazul năframei de vornic, mătasea vegetală colorată în diverse nuanțe de roşu, roz, verde şi albastru va intra, aşa cum am arătat, în componența motivelor alese pe mânecile şi stanii „cămeşoaielor de borangic" țesute în război, foarte răspândite în portul unor sate vrâncene începând cu anii '30. Şi tot la capitolul „noutăți tehnice în arta broderiei", menționăm apariția unui nou punct de cusătură, adus „di divali" (Fig. 132), numit sugestiv „în púntúri" (Fig. 133) şi a extinderii gamei de încrețeli făcute cu acul pentru strângerea – şi uneori reglarea – volanului mânecii, toate pe cât de „ghibăşiti" pe atît de valoroase din punct de vedere estetic.

Catrința

Fiind, ca şi cămaşa, o componentă esențială şi totodată o constantă morfologică a portului femeiesc vrâncean, referirile noastre la fota din această perioadă vor fi cantonate exclusiv la nivelul analizei estetice a catrinței de sărbătoare, în variantele „vrâstată", „ridicată" şi „aleasă".



Fig. 133. Altiță cusută „în púntúri". Vidra

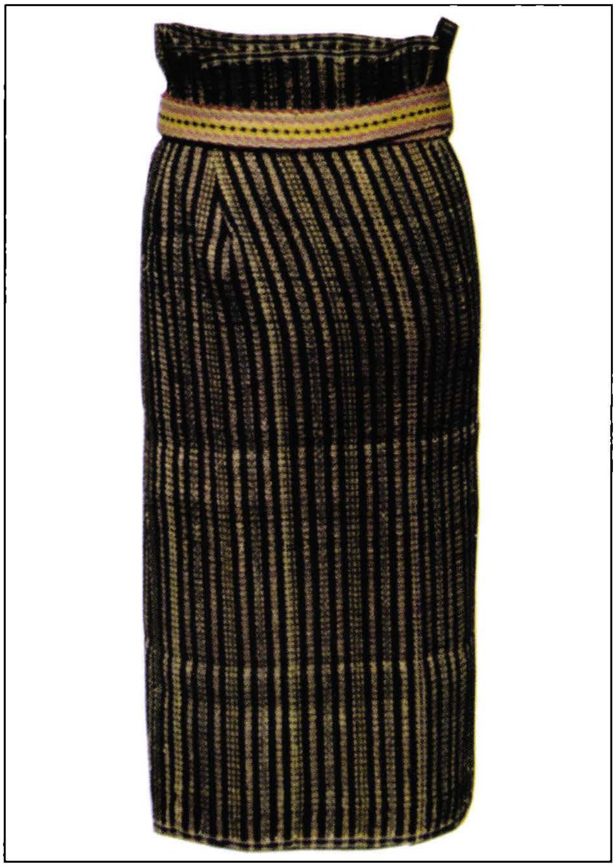
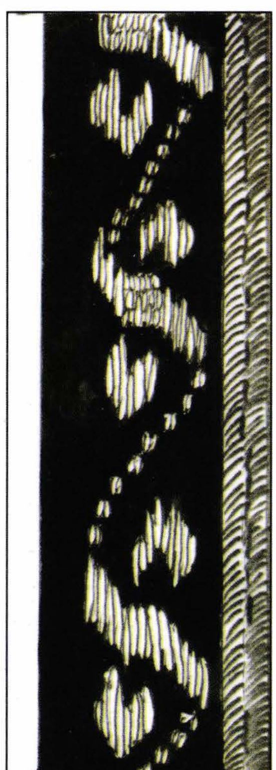


Fig. 134. *Catrință cu vrâste și „ridicături" din lână și fir. Căliman*



Fig. 135 a. *Catrință aleasă. Irești*

O primă observație, pe care am făcut-o deja atunci când am vorbit de momentul post 1917, este legată de tendința, tot mai evidentă, de eliminare a vrâstelor țesute cu roșu și roz de pe foile catrinței care, la sfârșitul perioadei interbelice, deci pe o durată de aproximativ două decenii, este uneori impropriu numită „roșie". (Fig. 134) De asemenea, și în portul de sărbătoare, asistăm la o parcimonie tot mai evidentă în distribuirea celor două culori – la grupajele de vrâste sau la „puii" aleși cu lânică pe praguri – astfel încât și „catrința aleasă" începe să capete, începând cu mijlocul anilor '30, un aspect sobru (Fig. 135 a), dominat de nuanțele de albastru și verde ale bumbacului mercerizat, datorat în parte și de frecvența tot mai mare, pe câmpurile ornamentale, a alesăturilor verticale cu fir numit „șârâmboaie" (Fig. 135 b). Motivele alese cu fir metalic, chiar dacă vor fi plasate în aceeași manieră cu cele din lânică, nu vor reuși să dea acestei piese vioiciunea cromatică și notă sprințară proprii acestui material pătruns atît de timpuriu în arta populară locală și folosit acum numai de cojocari



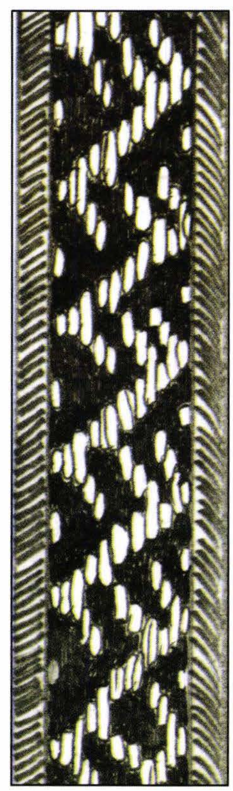


Fig. 135 b *„Creangă". Alesătură cu fir pe o catrință din Scafari; c. „Sârâmboi". Motiv comun catrințelor alese cu fir din portul vrâncean*



Fig. 136 a. *Catrință aleasă din Nereju*



Fig. 136 b. *Catrință aleasă din Năruja. Detaliu*



Fig. 137. *Catrință aleasă. Vidra*

la cusutul „florilor". Pe grupuri de sate, asistăm la un mai mare atașament față de vechea paletă coloristică, dominată de culori vii – în care includem acum și mătasea vegetală – la „catrințele alese" de pe Valea Zăbalei (Nereju, Paltin, Năruja) (Fig. 136 a, b) și de tonurile închise, de factură recentă, din portul de pe Valea Putnei (Tulnici, Bârsești, Valea Sării, Tichiriș, Găuri, Vidra, Căliman, Voloșcani). (Fig. 137) Cu intuiția-i formidabilă, inegalabilul maestru fotograf al Școlii Sociologice de la București, Iosif Berman, a surprins la Nereju o adevărată panoramă a căutărilor, tendințelor și stilurilor ce se confruntau în portul vrâncean din această perioadă (Fig. 138).

În consens cu vremurile și cu înfățișarea schimbată a cămășii, noutatea cea mai importantă în ceea ce am numi astăzi „moda" locală, o reprezintă „catrința aleasă" cu fir metalic după modelul celor expuse „pe gard" de covăsnenii care le aduceau în Vrancea, împreună cu ștergarele „de Brețcu" și alte mărfuri, la cele două târguri anuale de la Vidra.

De la început precizăm că, în afara câtorva excepții, asistăm, la fel ca în cazul maramelor,





Fig. 138. *Ipostaze ale portului femeiesc vrâncean interbelic. Nereju, 1927 (Foto: Berman)*

Un moment important în evoluția acestui tip de catrință aleasă pe care îl socotim o creație artistică locală, circumscrisă unei anumite perioade din evoluția costumului din această zonă, îl reprezintă pătrunderea, şi în Vrancea, la sfârşitul deceniului al treilea al secolului trecut, a firului „creț", numit aşa datorită modului de răsucire a metalului pe suportul textil.

Material scump la preț şi fascinant la vedere – mai ales cel de culoarea aurului – firul creț, propriu numai alesăturilor de pe catrințe, va da o somptuozitate cu totul specială portului vrâncean de sărbătoare de la sfârşitul perioadei interbelice, comparabilă cu cea a galoanelor din tel de pe vechile broderii (Fig. 141 a, b, c). Grație aspectului de la care i s-a tras şi denumirea



Fig. 139. *Catrință aleasă cu fir alb și galben. A doua jumătate a perioadei interbelice*

nu la o preluare a modelelor de pe piesele alogene, – purtate de unele femei înstărite din Vrancea, aşa cum se poate vedea dintr-o imagine de mare valoare documentară, din lucrarea lui N. Manolescu, deja citată, încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea –, ci de o prelucrare în manieră locală a fotei de Muscel, cu rezultate estetice ce depăşesc interesul exclusiv pentru istoria artei populare locale.

Astfel, toate catrințele alese de acest tip sunt înconjurate în partea de jos de o bandă decorativă de dimensiuni variabile, numită „cantă", derivat neaoş din motivul acantei, de origine eminamente cultă în arta noastră populară. Deasupra acesteia, până la marginea de sus, ornamentele sînt dispuse fie vertical, fie „costeşat", în alesături continue – „ținute" – (Fig. 139) sau întrerupte, de tipul „puilor săriți" (Fig. 140). În general se recurge foarte rar la accentele de culoare – în special din mătase vegetală, în nuanțe de mov, albastru şi verde, – cromatica fiind redusă la alternanța firului alb cu cel galben.



Fig. 140. *Tineri vrânceni la iarmarocul de la Vidra*



Fig. 141 a. *Catrinţă aleasă cu fir creţ. Vidra*



Fig. 141 c. *Catrinţă aleasă cu fir creţ. Poduri (Valea Sării)*



Fig. 141 b. *Catrinţă aleasă cu fir creţ. Vidra*

locală, ornamentele alese cu acest material depăşesc cu mult suprafaţa catrinţei, care pare „placată" cu fir de aur şi argint, amintind de seria epitafurilor care încheie, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, arta broderiei liturgice din Ţările Române (Fig. 141 b, c). Nu pare aşadar deloc lipsit de importanţă faptul că şi în Vrancea aceste catrinţe erau ţesute în general de femei talentate care se specializaseră în executarea comenzilor de acest tip, venite din partea păturii înstărite.

Privind aceste piese ce le apropiau pe purtătoare - cum ar spune G. M. Cantacuzino - de domniţele de odinioară, cine ar fi bănuit că şi în Ţara Vrancei portul popular se îndreapta cu paşi repezi spre ultimii 50 de ani din milenara sa existenţă?

Costumul bărbătesc

În referirile noastre cuprinse în paginile altei lucrări și la începutul acestui studiu, menționam perceperea băieților și flăcăilor din Vrancea, de către sovejenii vecini, ca fiind foarte atașați de purtatul părului lung, până în timpuri foarte apropiate de momentul de față; întrerupt pentru perioade importante de timp din viața individului de prevederile regulamentelor școlare și militare, acest obicei, cu rădăcini adânci în mentalitatea locală, era lesne reluat de copii și adolescenți, și, așa cum observăm din fotografiile de la Nereju, se reinstala definitiv la bărbații în vârstă.

Cu excepția „pălăriilor de Brașov" și a renunțării la bordura răsfrântă din partea superioară a căciulii rotunde, care îi dădea aspectul specific, de „comănac", nu se înregistrează nici o modificare notabilă în rândul celor două piese pentru acoperitul capului; iar dacă e să ne gândim numai la căciulă, purtarea ei depinde până astăzi în Vrancea nu de anotimp, ci de starea vremii.

Cămașa

Cămașa dreaptă din pânză de cânepă sau în amestec – identică cu cămeșoiul purtat acum numai de femeile în vârstă – va fi îmbrăcată de bărbați până la sfârșitul perioadei interbelice; în portul de sărbătoare, „cămașa cu mâneca largă" va înregistra modificări în ceea ce privește amploarea mânecii, care nu va mai fi croită din „doi lați" de pânză, ci dintr-o lățime și jumătate. Ca și la cămașa femeiască, decorul, cusut încă cu fir și tel, va înregistra treptat aceeași evoluție spre motivele de inspirație vegetală, iar „șânătaiele" vor fi brodate cu bumbac mercerizat albastru sau verde. (Fig. 142)

Locul cheutorilor cu care se încheia gulerul la cămășile vechi va fi dublat acum de doi sau trei nasturi din sticlă colorată, prinși cu cheițe. Remarcăm, de asemenea, tendința de eliminare a accentelor de culoare, după o perioadă în care „chicarea" acestora în interiorul motivelor s-a făcut cu nuanțe delicate, aproape inobservabile de la distanță. În schimb, câștigă teren punctul de greutate al cămășii bărbătești de Vrancea, și anume „încheielile" cu care sunt prinse mânecile și stanii, în sensul că asistăm la o adevărată competiție – mai ales în cazul „cămășilor de mire" – pentru a obține, între șirurile de găurele, un model cât mai complicat și mai original, ce necesita uneori luni întregi de lucru cu acul.

În mod surprinzător, la o bună parte din aceste piese – mai ales la cele provenite din satele de pe Valea Putnei – constatăm o mai mare apropiere, sub aspect ornamental, de cămășile din portul anterior. Una din explicațiile cele mai plauzibile poate sta în faptul că și în lumea satului bărbații aveau puține „rânduri" de straie – așadar o cămașă de flăcău, la care se adăuga cea dăruită de mireasă la nuntă – în timp ce femeile se aflau, ca oriunde și oricând, într-o permanentă întrecere, generată în parte și de implicarea lor mult mai puternică și mai profundă în ciclul sărbătorilor, datinilor sau evenimentelor din viața familiei.

Datorită aspectului său practic – în sensul că erau eliminate „încheielile" atât de complicate ale mânecilor – „cămașa bărbătească cu brățări", cu broderii numai la guler, „gură" și manșete – câștigă tot mai mult teren în portul interbelic,

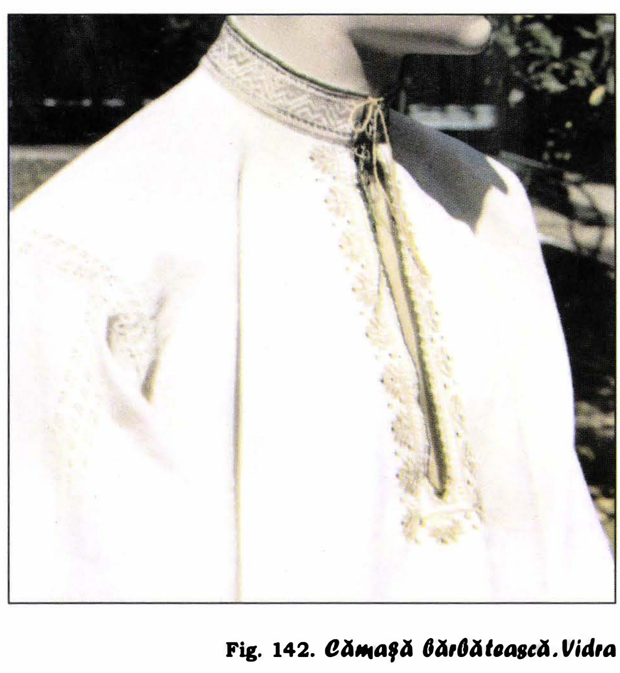


Fig. 142. *Cămașă bărbătească. Vidra*





Fig. 143. *Bărbați în port de lucru. Nereju, 1927 (Foto: Berman)*



Fig. 144. *Primari vrânceni (Păuleşti şi Tichiriş). A doua parte a perioadei interbelice*



Fig. 145. *Flăcăi din Vrancea la instrucția „premilitară" pe „câmpul" de la Vidra unde aveau loc și vestitele târguri. Sfârșitul perioadei interbelice*

mai ales atunci când femeile vor recurge din ce în ce mai des la serviciile croitorilor din sate.

Generalizarea acestui tip de cămaşă a dus în Vrancea la apariția unor practici şi obiceiuri vestimentare noi; sărbătoarea la horă, flăcăii vor purta două cămăşi: cea cu mâneca largă va fi îmbrăcată peste cămaşa cu brățări, astfel încât la anumite dansuri din acea perioadă, când numărul jocurilor vechi, „de doi", era încă mare, brațele ridicate în sus nu rămâneau niciodată goale. (Fig. 140)

Era absolut normal ca, odată cu dispariția firului din broderia cămăşii femeieşti, fenomenul de înlocuire a vechiului material să se repete şi în portul bărbătesc. Ba mai mult decât atât: în timp ce catrințele cu fir cunosc ultima perioadă de efervescență a decorului, indiferent pe coordonatele cărui stil sunt realizate - cel autohton sau cel de inspirație musceleană - broderia portului bărbătesc va trece definitiv în sfera mătăsii vegetale, rafinamentul indus cămăşii cu mâneca largă de folosirea acesteia – în aceleaşi nuanțe de alb, crem şi gri-bej – înscriindu-se în tendințele generale ale artei populare locale.

A doua piesă de bază a portului bărbătesc - ițarii - păstrează în continuare cele două tipuri de croi: cel specific vrâncean, „fără față", şi cel „cu tur" sau „cu o singură față". Aplecarea gustului local spre aspectul cât mai fin şi mai lejer al costumului popular din această perioadă va duce treptat la înlocuirea în portul de sărbătoare - în special al flăcăilor - a ițarilor din lână cu cei țesuți din bumbacul „sacâz", în tehnica năvădelii, numită „în ozoare". (Fig. 144, 145) De asemenea, dorința de a obține o stofă cât mai subțire elimină urzeala din păr în favoarea celei din bumbac, deoarece în această combinație ițarii din lână duşi la piuă nu mai capătă aspectul şi consistența celor „bubăiți". Pentru a-i albi, femeile recurg acum la procedeul afumării stofei cu pucioasă, cu excepția ițarilor „proşti", adică nedați la îngroşat şi destinați, în general, costumului de lucru.

Piese comune portului femeiesc şi bărbătesc

Minteanul – vesta – confecționat de croitor din stofa fină „de târg" pentru tineri, şi din „cioareci" pentru persoanele în vârstă, este, începând cu deceniul al treilea, mai scurt decât înainte; treptat, spre sfârşitul perioadei interbelice, datorită asaltului liniei de croi impuse de moda urbană, îşi va dubla reverul şi reduce ceaprazurile.

Aceeaşi traiectorie, pe care am schițat-o deja în capitolele precedente, deoarece este vizibilă în imaginile din 1927 de la Nereju, o va avea şi sumanul, unde precizăm că numărul pieselor cusute din „şiacul" adus de brețcani în cantități tot mai mari câştigă teren în portul de sărbătoare, în detrimentul „cioarecilor" autohtoni.

Pieptarul înfundat, cojocelul (Fig. 146) şi cojocul rămân în general specifice costumului persoanelor mature, locul primelor două fiind luat de ceea ce reprezintă în epocă noutatea vestimentară absolută – flanelul – împletit din



Fig. 146. *Cojocel cusut cu „pojiță" colorată și flori din lânică. Nereju (Fl. Bobu Florescu)*

lână manual sau la maşinile de tricotat aduse pentru prima oară la Soveja.

Cu excepţia chimirului din piele, purtat numai de bătrâni, brâul şi betele păstrează aceleaşi tehnici şi procedee de obţinere a decorului ca şi înainte de primul război mondial. Notabilă este, în continuare, popularitatea de care se bucură încălţămintea tradiţională – opincile – şi gluga, pe care deseori starea vremii sau împrejurările le impun şi în ţinuta festivă; încălţămintea „de târg“ (Fig. 147) – bocancii pentru bărbaţi, pantofii cu baretă şi ghetele pentru femei – cunoaşte în această perioadă şi categorii mai insolite, cum ar fi „imineii“ din piele, aduşi de negustori la iarmaroace şi cumpăraţi de vrânceni pentru uzul copiilor.



Fig. 147. *Flăcăi din Vidra la iarmaroc*

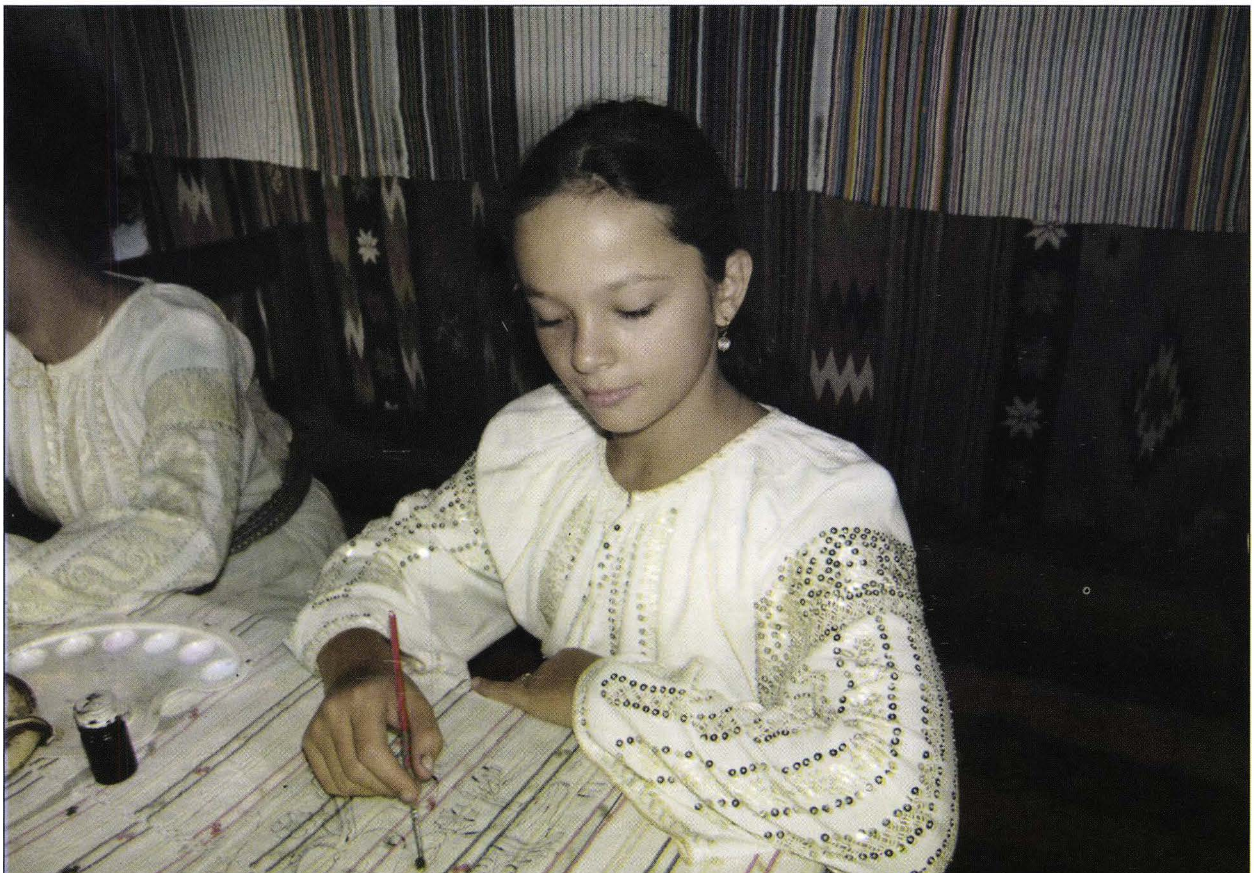




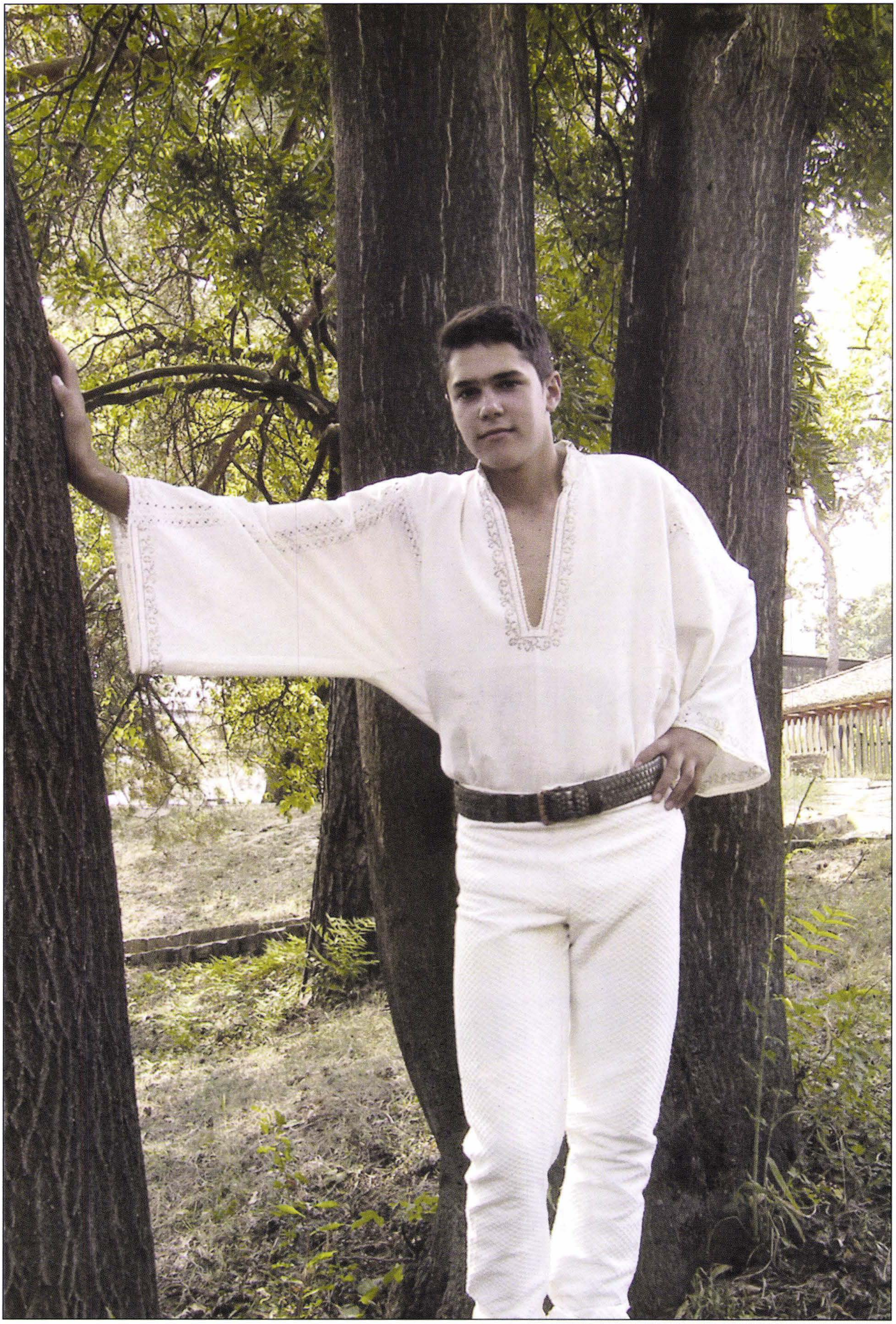


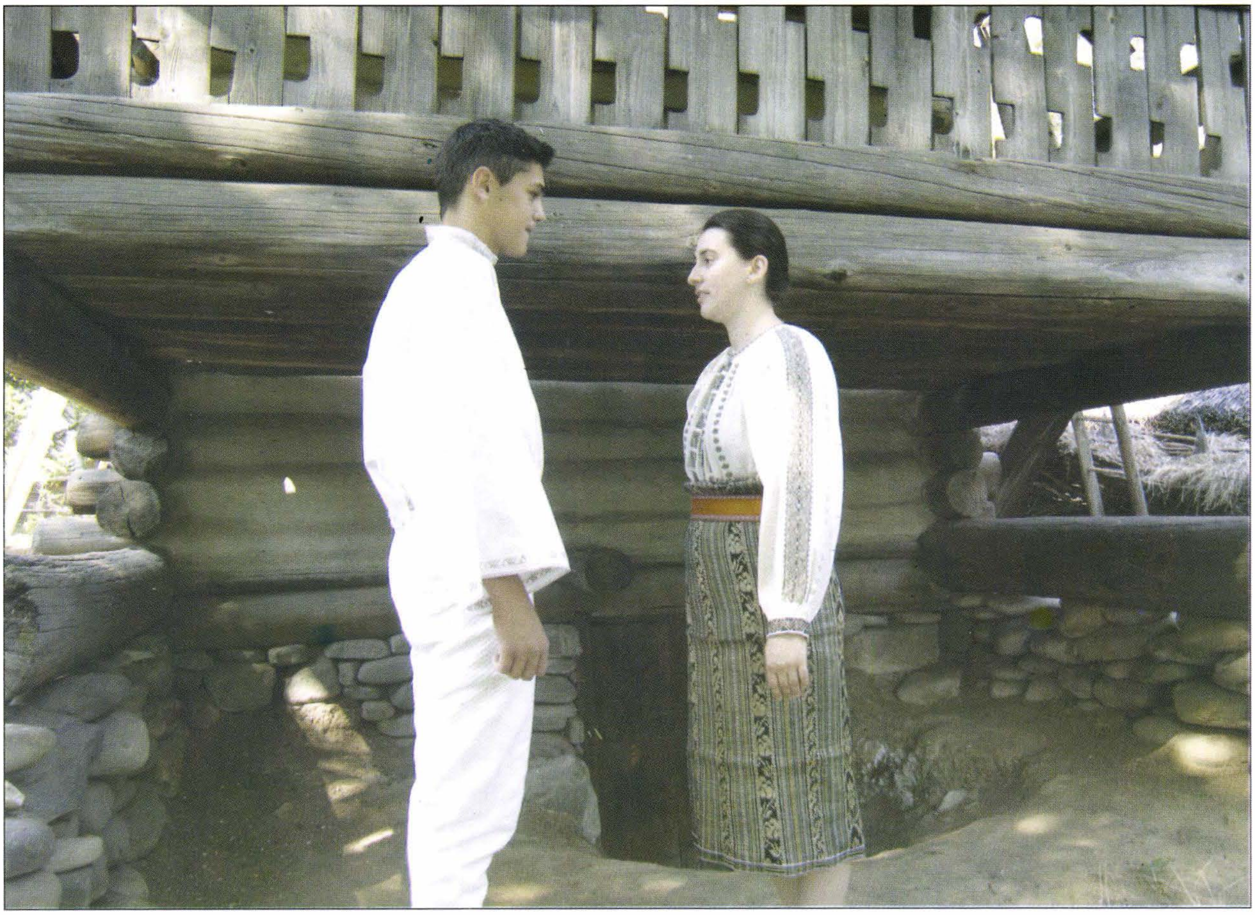














VII. Costumul popular contemporan

Deşi, aşa cum vom vedea, este o perioadă pe cât de complexă, pe atât de interesantă în panorama costumului popular vrâncean, din dorința de a nu fragmenta prea mult expozeul nostru, vom cuprinde în acelaşi interval de timp nu doar primii ani ce au succedat celui de-al doilea război mondial, ci întreaga „panoramă" - din nefericire, şi ultima - a unui fenomen cultural de durata şi importanța vestimentației tradiționale.

Fără a se solda cu dezastrele materiale provocate de prima conflagrație mondială, zona fiind de această dată în afara liniei frontului, marea încleştare va fi urmată şi în Vrancea de efectele pe care le numim astăzi „colaterale", adică sărăcia, urmată de seceta şi foametea care au cuprins toată Moldova, şi în sfârşit de răul cel mai mare, instalarea regimului totalitar.

Pentru analiza noastră, primul lucru care ne interesează este ceea ce am numi „criza pânzei"; întreruperea importului de bumbac va face imposibilă țeserea „pânzei de casă" care va ajunge în curând, odată cu epuizarea resurselor antebelice, o raritate pentru cine dorea să-şi facă o cămaşă de sărbătoare[1]. Intervenția statului, care raționalizează materialele textile primite drept ajutoare din străinătate, nu este salutară decât pentru palierul costumului de lucru, care avea oricum acces la materia tradițională, cânepa, nelipsită pe atunci în nici o gospodărie din Vrancea.

Pe aceeaşi listă a importurilor sistate se aflau încă două materiale esențiale pentru portul festiv antebelic - firul pentru alesul catrințelor, fluturii metalici pentru agrementarea broderiilor şi achiziția cea mai recentă pătrunsă în „arsenalul" cusăturilor de la sfârşitul perioadei interbelice: mătasea vegetală.

Revirimentul economic readuce în prăvăliile săteşti pânza industrială din gama „albitei", jurubițele de mătase şi mouliné-ul de proveniență autohtonă, acesta din urmă fiind, pentru o perioadă bună de timp, de o calitate îndoielnică din cauza fixării precare a culorilor, care deseori „ieşeau la spălat".

Nici în cazul lânii, de care vrâncenii n-au dus lipsă niciodată, situația nu era mai bună; ba dimpotrivă, putem spune că ea nu reuşea să acopere decât parțial nevoile unei gospodării, datorită faptului că se afla în fruntea listei produselor care trebuia date drept „cotă" anuală statului.

În ciuda acestor dificultăți inerente oricărei perioade postbelice şi contextului economic şi politic mai ostil ca niciodată - avem în vedere tragedia unor sate şi familii implicate în rezistența anticomunistă - puternica tradiție a industriei casnice locale şi mai ales ataşamentul vrâncenilor față de straiul ce le conferea identitatea, au făcut ca până la începutul anilor '80 ai secolului trecut, deci la mai bine de trei decenii de la sfârşitul celui de-al doilea război mondial, să asistăm, aşa cum am subliniat deja, nu doar la „continuitatea" unui fenomen de importanța şi anvergura costumului popular tradițional, ci şi la conturarea unei etape în care recurențele şi inovațiile se întrepătrund, dând naştere la creații pline de originalitate ce vor oferi în viitor suficient material de studiu cercetătorilor în domeniu.

[1] În afara aspectului specific şi durabilității, pânza de casă are firul de bumbac mai plin, iar țesutul, fiind manual, nu o face atât de „deasă" ca pânza de târg.

Cămaşa femeiască

În această epocă, în care putem vorbi de ceea ce noi am numit, fără teamă de exagerare, „domnia“ absolută a mătăsii vegetale, cuprinsă între 1940 şi 1960, asistăm la o adevărată efervescenţă a broderiilor executate cu acest material în tehnica „pe fir“, fie pe pânza de casă – atunci când mai putea fi procurată – fie pe „pânza albită“ de provenienţă industrială.

Deşi reduse ca număr, dar perfect motivate de opţiunea estetică specifică fondului arhaic, şi anume preferinţa pentru tonurile închise ale arniciului, vor fi cusute şi în această perioadă „cămăşi cu negru“ – de această dată firele textile sunt din gama bumbacului mercerizat – la care compoziţiile ornamentale sunt fie monocolore, fie în combinaţie cu alte nuanţe. În cazul iilor cusute cu mătase, slabul contrast dintre nuanţele folosite – în special alb şi crem – face extrem de dificilă surprinderea lor pe pelicula fotografică şi implicit orice comentariu estetic. Cunoscându-le însă „pe viu“, putem afirma cu toată certitudinea că aproape tot ce s-a brodat în această perioadă se află la aceleaşi cote artistice înalte ale cusăturilor din portul antebelic, iar în majoritatea cazurilor putem vorbi de aceeaşi reorientare a gustului spre ornamentul geometric de autentică tradiţie. (Fig. 148)

Un caz special îl reprezintă o bună parte din broderia executată cu bumbac roşu, în vechea tehnică a cusăturii „înfoiate“, pe cămăşile de sărbătoare din arealul satelor Tulnici, Păuleşti, Poiana, în compoziţii dense, amintind de decorul de tip „năsâchit“ (Fig. 149).

Evenimentul major din existenţa costumului popular femeiesc în general, şi al iei în special, din această perioadă, este legat de revirimentul tehnicii alesului părţilor decorate ale cămăşilor în război nu după vechiul procedeu local numit în literatura de specialitate „peste fire“, ci după unul nou, numit „iţât“, adus de „femei de la Oltenia“, ajunse prin satele Vrancei cu ii de vânzare. Şi astăzi vrâncencele în vârstă îşi amintesc bunăvoinţa cu care oltencele le-au arătat cum să obţină motivele nu prin alegerea cu mâna – tehnică anevoioasă ce necesită mult timp de lucru –, ci prin sporirea numărului de iţe în funcţie de complexitatea modelului (Fig. 150 a, b, c).

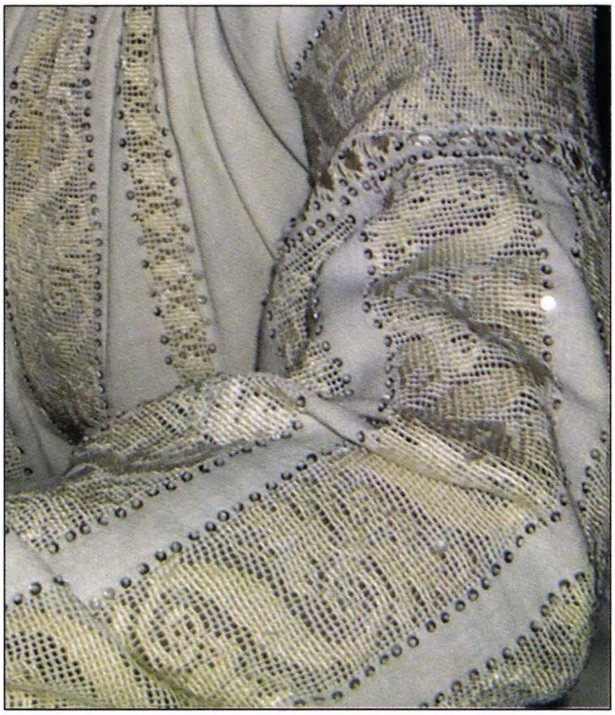


Fig. 148. *Cămaşă ajurată cu mătase. Poduri. Detaliu*

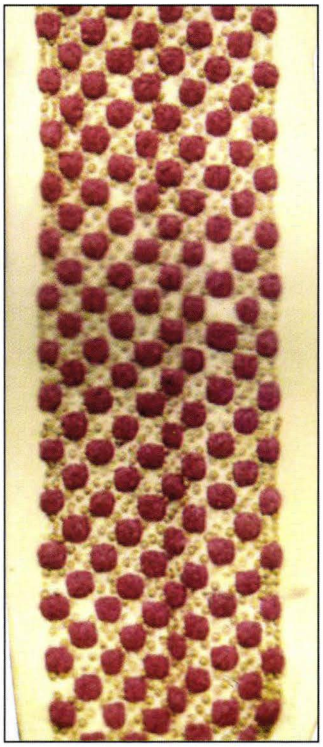


Fig. 149. *Cămaşă „cusută cu roşu“. Tulnici*



Fig. 150 a. *Cămașă „ițită". Scafari*



Fig. 150 b. *Costum femelesc actual. Vidra, 2008*



Fig. 150 c. *Femei din Spinești privind la nuntă (1980). Cea cu catrință neagră poartă „cămașă ițită" și „mintean". Cele tinere, catrințe alese cu lamé și „cămăși cusute", „bundiță", „cheptărică" și „flanel" împletit din lână*



Fig. 151 a. *Bătrână din cătunul „Fundu' Balanului". 1980. Peste cămașă poartă „cheptărică" împletită din lână țigaie*

Personal împărtăşim opinia multor femei din Vrancea care spun că dacă nu ar fi apărut „uşurința" prin care altița, mânecile, stanii, gulerul şi brățările cămăşii erau țesute în război, portul lor „ar fi cherit de mult". Aparent categorică, afirmația este întru totul adevărată, deoarece, odată cu adoptarea de către generațiile tinere a hainelor de la oraş, segmentul social căruia i se adresa costumul popular se îngusta de la an la an, iar femeile în vârstă, ataşate încă straiului tradițional, nu ar mai fi reuşit să-şi brodeze iile, din motive lesne de înțeles. Evident că opinia interlocutoarei noastre avea în vedere numai costumul popular de sărbătoare, deoarece pentru portul zilnic femeile din Vrancea şi-au confecționat – ca şi în alte zone etnografice ale țării – cămăşi simple, la care decorul se rezumă la altiță, guler şi „puricelul" de pe stanul din față (Fig. 151 a, b, 152).

O altă piesă, întâlnită sporadic în portul antebelic, când era adusă în Vrancea de la Muscel de „brețcani" şi vândută la prețuri „chiparati", este „cheptărica" din catifea neagră, cusută cu mărgele colorate.

Marea ei răspândire în portul contemporan se datorează „demodării" minteanului – al „ieşirii" sale, cum zic vrâncenii – şi nevoii fireşti a femeilor de a-şi „întregi" straiul, prin



Fig. 151 b. *Femele în port de lucru. Vidra. 1987*



Fig. 152. Costum de lucru. Vidra, 1994.
(Creatoarea populară Alexandra Cherciu țesând fețe de pernă „alese", pentru Muzeul Vrancei)



Fig. 153 a. *Femei în costume populare actuale. Negrileşti, 1980*



Fig. 153 b. *Tulnicească în costum de sărbătoare*

îmbrăcarea vestei; în anii din urmă, „cheptărica" nu mai este cumpărată de la târg, ci lucrată în Vrancea sau la Soveja.

Din păcate, odată cu adoptarea şi cvasigeneralizarea acestei piese în costumul contemporan, tot de aici s-a răspândit în satele vecine cu această localitate – Tulnici, Negrileşti şi Bârseşti –, ceea ce, din punctul nostru de vedere, este o „pseudocămaşă", confecţionată din mătase de decor, nylon, voal şi foarte rar din pânză de bumbac industrială, cu mânecile scurte şi bufante şi decorul cusut cu mărgele din sticlă colorată, concentrat în dreptul umerilor, la gât şi pe piept.[2] (Fig. 153 a, b)

Marele număr al pieselor de port din „zestrea" antebelică, au menţinut vie aplecarea specific locală pentru materialele care dau strălucire portului, aşa încât apariţia în anii '70 a lamé-ului şi paietelor pe suport de plastic au dat semnalul unei adevărate „renaşteri" şi efervescenţe, amintind de deceniile precedente, „dominate" de mătasea vegetală (Fig. 154), a costumului popular. Acceptarea multora dintre aceste creaţii ne-o asumăm în întregime chiar dacă ştim că există opinii care trec în categoria kitsch-ului tot ce s-a lucrat până acum cu aceste materiale. (Fig. 155 a, b, c, d, e)

Este foarte interesant că, deşi prezintă un mare inconvenient de natură tehnică – nefiind răsucit pe un fir textil, cum era firul, lamé-ul se agaţă, şi având o strălucire rece, de nuanţa cromului şi alamei, nu caldă ca a argintului sau a aurului, acest material a fost folosit în ultimii 30 de ani în arta populară locală cu obstinaţie chiar, intrând şi în componenţa ţesăturilor mari de perete sau a cuverturilor de aşternut pe pat. În sfârşit, ultima „inovaţie" în materie de brodat o constituie coaserea bucăţilor ce compun decorul tradiţional al iei interbelice – mânecile şi stanii – pe ţesătura din nylon simplă de tip „plasă" sau „perdea".

[2] Această piesă este de un gust îndoielnic, frizând kitsch-ul.



Fig. 154. *Catrință aleasă cu mătase, specifică portului vrâncean postbelic. Detaliu. Vidra, 1960*



Fig. 155a. *Cămașă aleasă în război cu lamé alb și galben, aplicații din paiete și guler cusut cu mărgele colorate. Tulnici*

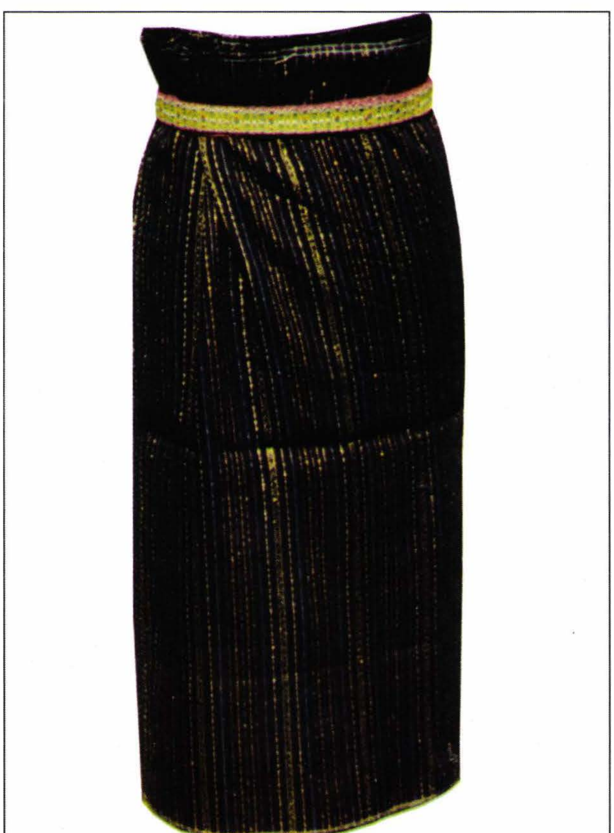


Fig. 155b. *Catrință din lână „învrăstată" cu culori din PNA și „ridicături" („ghioci") din lamé, caracteristică portului contemporan. Vidra, 1975*



Fig. 155c. *Catrință aleasă cu lamé alb și galben. Tulnici. Detaliu*



Fig. 155d. Grup de eleve, venind de la o serbare. Țara Vrancei, 1976

Datorită texturii sintetice rare, broderia este făcută foarte repede, „pășiturile" fiind mari. La asamblarea cămășii, făcută din pânză albă de târg, bucățile cusute sunt dublate, pentru a masca suportul sintetic.

Sigur că în cazul acestor piese este foarte greu să te pronunți dacă fac sau nu parte din arta populară, însă, așa cum se poate vedea din imagini, revenirea la motivele vechi și la dispunerea tradițională a ornamentelor, le conferă un aspect ce poate lăsa loc la interpretări mai nuanțate decât respingerea lor în bloc.

Nu întâmplător am lăsat la urmă cea mai frecventă piesă din costumul contemporan – din păcate și ultima ce mai poate fi zărită în portul actual, având în vedere numărul tot mai redus al femeilor în vârstă ce mai sunt atașate straiului tradițional, (Fig. 156) și anume catrința neagră.

După o perioadă în care s-a renunțat la „cernitul" după vechile rețete și la generalizarea carintelor țesute din lână vopsită chimic, asistăm și în cazul acestei componente a costumului femeiesc vrâncean la o serie de



Fig. 155e. Grup de fetițe privind duminica la nuntă. A doua din stânga este costumată cu cămașă „ițită" și catrință vrăstată specifice portului actual. A patra poartă catrință aleasă în stil vrâncenesc. Spinești, 1980





Fig. 156. ***Port femeiesc de sărbătoare***
a. ***Voloșani, 1970;*** b. ***Vidra, 1972. (ansamblu vestimentar combinat cu elemente arhaice)***
Colecția Clemansa Mihăilescu

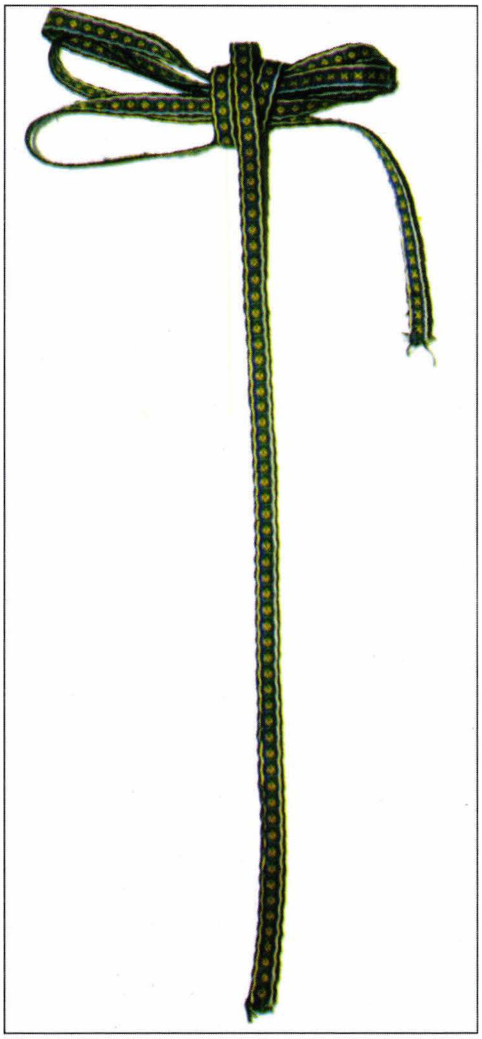


Fig. 157. „Margine" ţesută pentru catrinţele negre. Scafari, 1980



Fig. 158. Bete din portul contemporan

transformări interesante; este vorba, mai întâi, de înlocuirea urzelii din păr cu bumbacul negru şi de ataşarea, în partea de jos, a unei „margini" (Fig. 157) înguste, ţesute în aceeaşi tehnică cu betele (Fig. 158). În sfârşit, seria inovaţiilor se încheie odată cu apariţia catrinţei „nevedite" la care „băteala" nu mai este din lână, ci din mătase neagră (Fig. 156 b).

Portul bărbătesc

Din informațiile culese de pe teren odată cu achiziționarea, pentru colecțiile muzeului, a pieselor de port din perioada la care ne referim, confecționarea cămăşilor bărbăteşti cu mâneca largă şi a ițarilor din bumbac „sacâz“ se opreşte în Vrancea la mijlocul anilor '50; după această dată, asistăm în ținuta de sărbătoare a flăcăilor şi a bărbaților tineri la o preluare a straielor respective din zestrea vestimentară a generațiilor precedente.

De altfel, cu excepția unor ocazii speciale, cum ar fi „starea“ de mire şi activitățile legate de „viața culturală“ a satului sau a Vrancei (Fig. 159 a, b), rareori tinerii vrânceni mai puteau fi văzuți îmbrăcați „în costumul național“. Acesta va rămâne legat mai ales de ținuta de sărbătoare a bătrânilor, însă dominanta albă a portului îi face pe mulți să renunțe la portul de zi cu zi, la ițari şi apoi la „cămaşa cu brățări“ trecând la „hainele de târg“ (Fig. 160 a, b).

O mai mare frecvență o vor avea hainele groase - sumanele, mânecarele şi pantalonii drepți - confecționați din stofă din lână îngroşată la piuă, minteanul cusut din



Fig. 159a. *Pavel Ion, creator popular din satul Negrileşti*



Fig. 159b. *Creatorul popular Pavel Caha din Nereju în costum de sărbătoare, 1983*

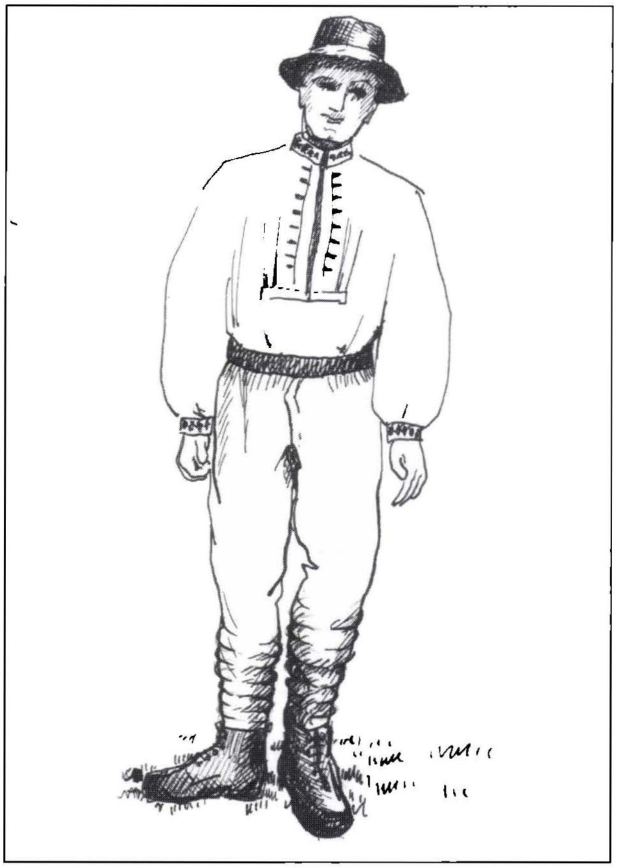


Fig. 160a. Bărbat din Tulnici

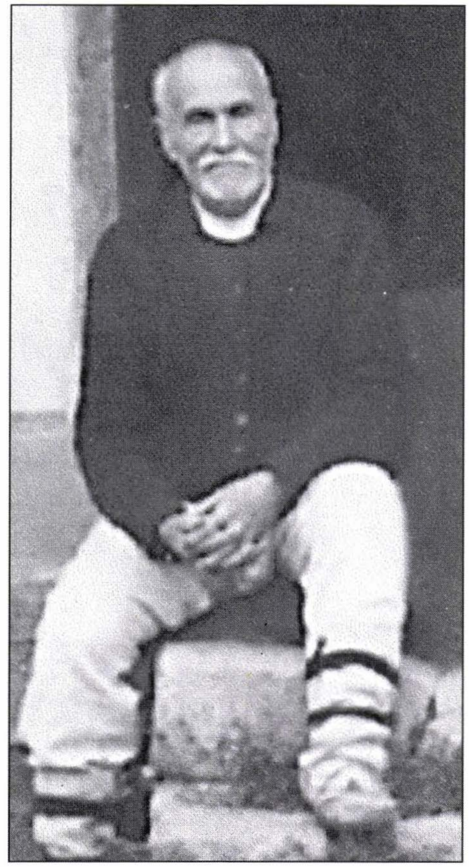


Fig. 161. Bătrân în port de lucru, îmbrăcat cu „flanel" împletit din lână. Vidra, mijlocul anilor '60



Fig. 160b. Vrânceni pe prispa casei (astăzi transferată în muzeul în aer liber din Crângu-Petrești), Piscu-Radului, 1982

material de târg pentru ținuta de vară și una dintre piesele de factură mai recentă, flanelul (Fig. 161).

Pieptarul înfundat și opincile vor fi obișnuite în portul vrâncenilor până la începutul anilor '80, (când frecvența lor începe să scadă în favoarea hainelor și încălțărilor de factură industrială; există însă în paginile acestei cărți suficiente imagini cu bătrâni care, spre lauda lor și a înaintașilor, și-au păstrat înfățișarea neaoșă, aidoma strămoșilor daci, trecându-și cu cinste straiul în cel de-al treilea mileniu al erei creștine (Fig. 162).

Consecvenți afirmațiilor cuprinse în „Cuvântul" care prefațează acest studiu, considerăm că paseismele nu-și au rostul și că generația noastră trebuie să se obișnuiască cu ideea că, chiar și atunci când mai întâlnim ici și colo vrânceni purtând straiul tradițional - indiferent dacă răspund sau nu exigențelor noastre ca specialiști - nu avem de-a face cu o „trăire" ci cu o „supraviețuire" a unui fenomen pentru care numărătoarea inversă a început demult (Fig. 163).

Cum însă costumul popular a fost, este și va fi în cultura noastră o componentă

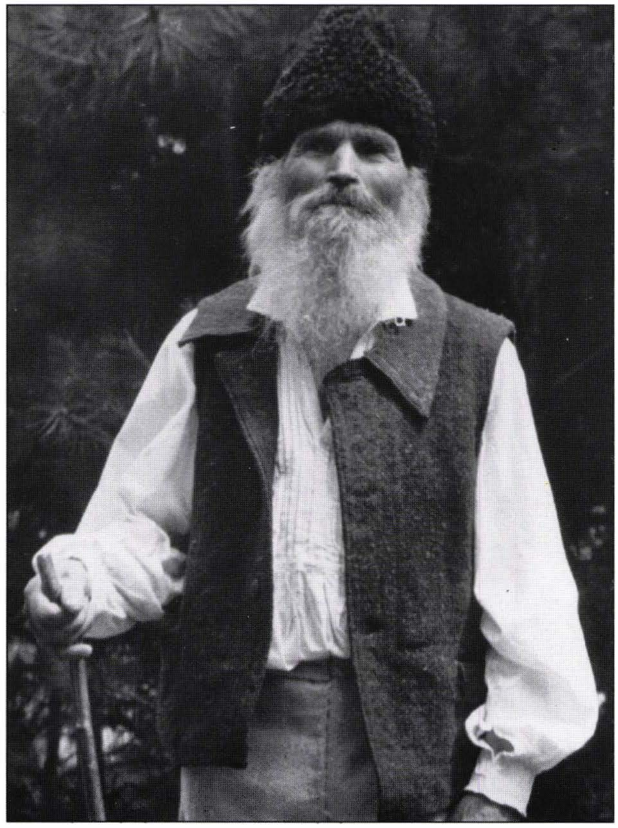


Fig. 162. *Bătrân din Vrancea în port actual. Colecția Clemansa Mihăilescu*



Fig. 163. *Turmă de oi pe Dealul Dumbravei (Bârsești, 2000)*



Fig. 164. Finalul unei manifestări culturale comune a Centrului pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, Ansamblului „Țara Vrancei" și Școlii de Arte și Meserii. Focșani, 2008



Fig. 165. Grupul „Cetina" al Școlii de Arte și Meserii, condus de Maria Murgoci



Fig. 166. *Imagine de la „Festivalul Vinului". Focşani, 2007*

identitară de prim rang ce nu poate fi eludată, oricât s-ar strădui unii pentru acest lucru, şi în Vrancea instituţiile de profil abilitate pentru păstrarea tradiţiei desfăşoară o activitate notorie, cu rezultate pe măsura valorii tezaurului pe care-l gestionează.

Ca invitat cvasipermanent al „Centrului pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale, Şcolii de Arte şi Meserii" şi Ansamblului artistic profesionist „Ţara Vrancei", am putut constata direct, şi cu reală satisfacţie, că nici una nu se mărgineşte la o activitate cantonată exclusiv pe un anume palier al tradiţiei etno-folclorice din Vrancea – cum ar fi bunăoară preocuparea exclusivă pentru procesul de învăţământ al „Şcolii" – ci la o abordare a tuturor aspectelor legate de păstrarea tezaurului culturii populare.

Cum acest lucru presupune o colaborare şi o informare reciprocă asupra aspectelor sensibile, inclusiv ale celor de ordin material, beneficiarului actului de cultură din momentele cele mai importante ale anului – sărbătorile de iarnă, Paştele sau manifestările deja intrate în calendarul local ca festivalurile folclorice, festivalul vinului, etc. – i se oferă rezultatele unui



Fig. 167 a. *Fetiţă din grupul „Catina", în costum popular actual. 2008*

efort comun în care este greu de stabilit contribuţia exactă a fiecărei instituţii. (Fig. 164, 165, 166, 167 a)

Maeştri populari de renume, cum ar fi Pavel Caba din Nerej – şi mai tânăra sa descendentă, familia Pavel şi Tudoriţa Lupaşc –, Şerban Terţiu din aceeaşi comună, Pavel Ion din Negrileşti, Tulache Cristea din Spulber, Maria Boroş din Vidra – iar lista poate continua – sunt pe aceeaşi „listă" a preocupărilor „Centrului pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale" şi a Şcolii Populare de Arte şi Meserii, fiecare având la instituţia de învăţământ din sat o clasă de elevi care învaţă cum să ducă mai departe tainele diverselor meşteşuguri: pirogravura artistică, confecţionarea instrumentelor muzicale, măştilor, ţesutul şi cusătura artistică, incondeierea ouălelor, etc.[1]

O pondere însemnată la nivelul percepţiei publice asupra tezaurului artistic vrâncean de autentică tradiţie o are activitatea Ansamblului „Ţara Vrancei", înfiinţat în 1995; dincolo de prezenţa membrilor acestuia la aproape toate manifestările de anvergură locale, sunt notorii, mai ales în ultima vreme, creşterea activităţii discografice şi a palmaresului de premii acumulate la festivaluri şi concursuri de profil, precum şi ecoul internaţional al prestaţiilor de un înalt nivel, ca mesageri ai cântecului şi dansului vrâncean, pe scenele din străinătate.

Deoarece se leagă direct de preocupările noastre pe parcursul a 25 de ani, nu putem să trecem cu vederea şi activitatea de colecţionare, cu reale contingenţe muzeografice, pe care o desfăşoară directorul ansamblului, profesoara Maria Murgoci. Pasiunea sa manifestă pentru straiul vrâncean a dat roade neaşteptate, într-o vreme în care instituţiile de profil se plâng de „golul" din patrimoniul etnografic virtual; colecţia personală de port, pe care o pune cu generozitate la dispoziţia membrilor ansamblului, ori de câte ori este nevoie, ar face să roşească de invidie orice muzeu de profil din judeţ sau din ţară (Fig. 167 b).



Fig. 167 b. *Maria Murgoci şi o parte din membrii Ansamblului „Ţara Vrancei". Focşani, 2008*

[1] Numai în comuna Nerej există şapte clase pentru domeniul meşteşugurilor populare: două pentru măşti din lemn şi din blană, ţesături, crestături, dogărit, instrumente muzicale şi o clasă pentru sculptură religioasă; tot în zona Ţării Vrancei, rezultate notabile, după cum o arată lista de premii a Centrului şi a Şcolii, obţin an de an elevii claselor din Bârseşti şi Brădet – Nistoreşti (ţesături), Româneşti – Nistoreşti (cimpoaie) şi Spulber (buciume).



















VIII. Costumul popular vrâncean și oikumena românească

Spre deosebire de „stilul“ specific artei populare din Țara Vrancei, în care „cele trei componente“ – moldavă, valahă şi transilvană – chiar dacă identificabile în parte, nu pot fi separate[1], există totuşi elemente – am putea spune, de rang „secund“ – în portul vrâncean, cărora li se poate stabili relativ uşor aria de proveniență.

Tancred Bănățeanu precizaze deja că în timp ce „catrința, ştergarul de cap, gluga sunt de circulație generală în toate provinciile româneşti, iar ițarii încrețiți sunt specifici Moldovei, chimirul lat din piele se orientează spre Transilvania, iar vesta neagră bărbătească aparține îndeosebi ariei munteneşti, deşi nici la aceste exemple nu se poate face o diferențiere și o delimitare tranşantă. Și în felul acesta – adauga regretatul specialist în anii '80 ai secolului trecut – se mai pot da nenumărate exemplificări, care, toate, ilustrează strânse legături între toate ținuturile româneşti şi totodată aparteneța marcată la o cultură populară unitară, specific etnic românească“.[2]

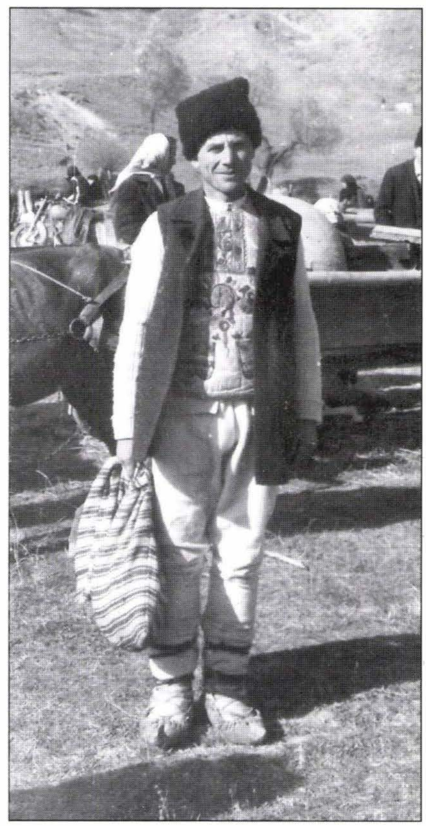


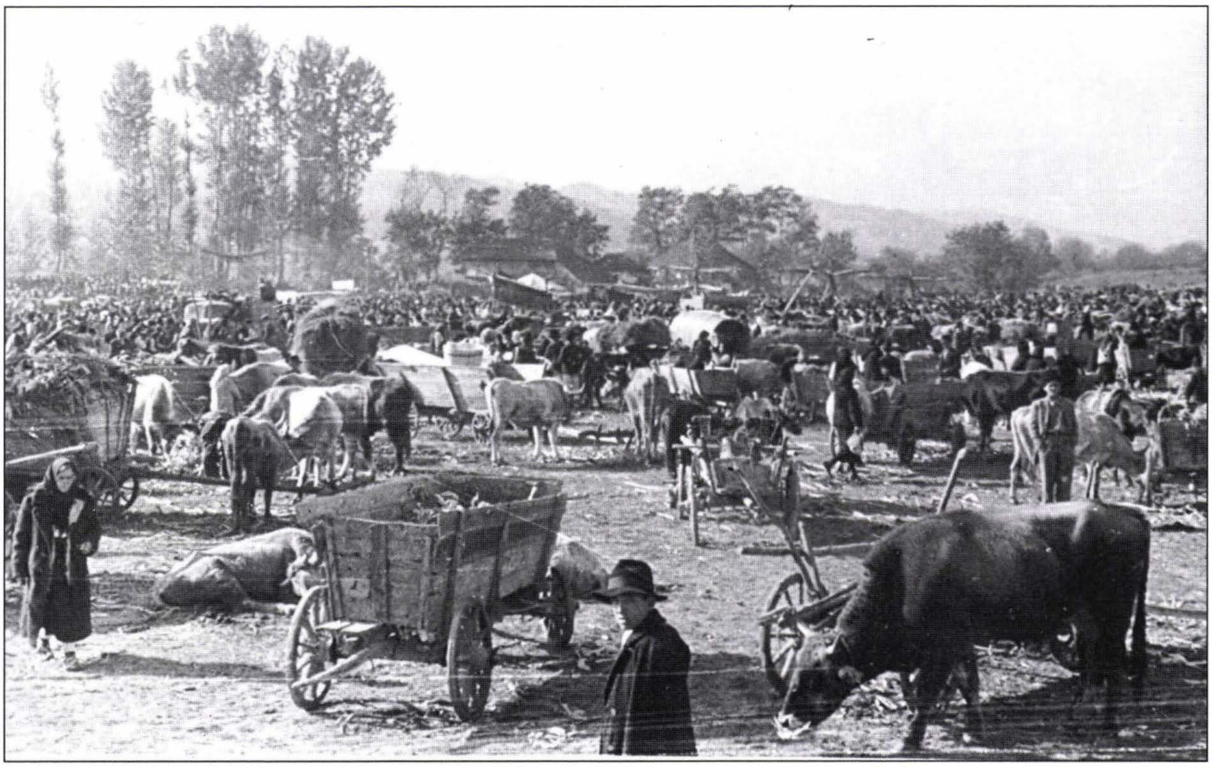
Fig. 168a. *Scăturean la iarmaroc. Vidra, 1981*
(Foto: Gh. Constantinescu)

Prima şi cea mai importantă dovadă a acestor relații permanente între provinciile noastre istorice ce au avut loc de-a lungul veacurilor pe teritoriul Vrancei – placă turnantă şi „confinium terarum“ plasate geografic chiar în inima pământului românesc – o reprezintă târgul de la Vidra, în cele două ediții ale sale, de primăvară şi de toamnă; marcate în calendarul ortodox de sărbătoarea Sfinților Gheorghe – 23 aprilie – şi Dumitru – 26 octombrie – ele coincid, în calendarul etnografic, cu începutul şi sfârşitul transhumanței.

Însemnătatea şi anvengura acestui eveniment, ce depăşeşte arealul Carpaților de

[1] Tancred Bănățeanu, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 170

[2] *Idem*, „Note cu privire la definitivarea zonei istorico-etnografice a Țării Vrancei“ în vol. *Arta populară din Țara Vrancei*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004, p. 14



b.

c.

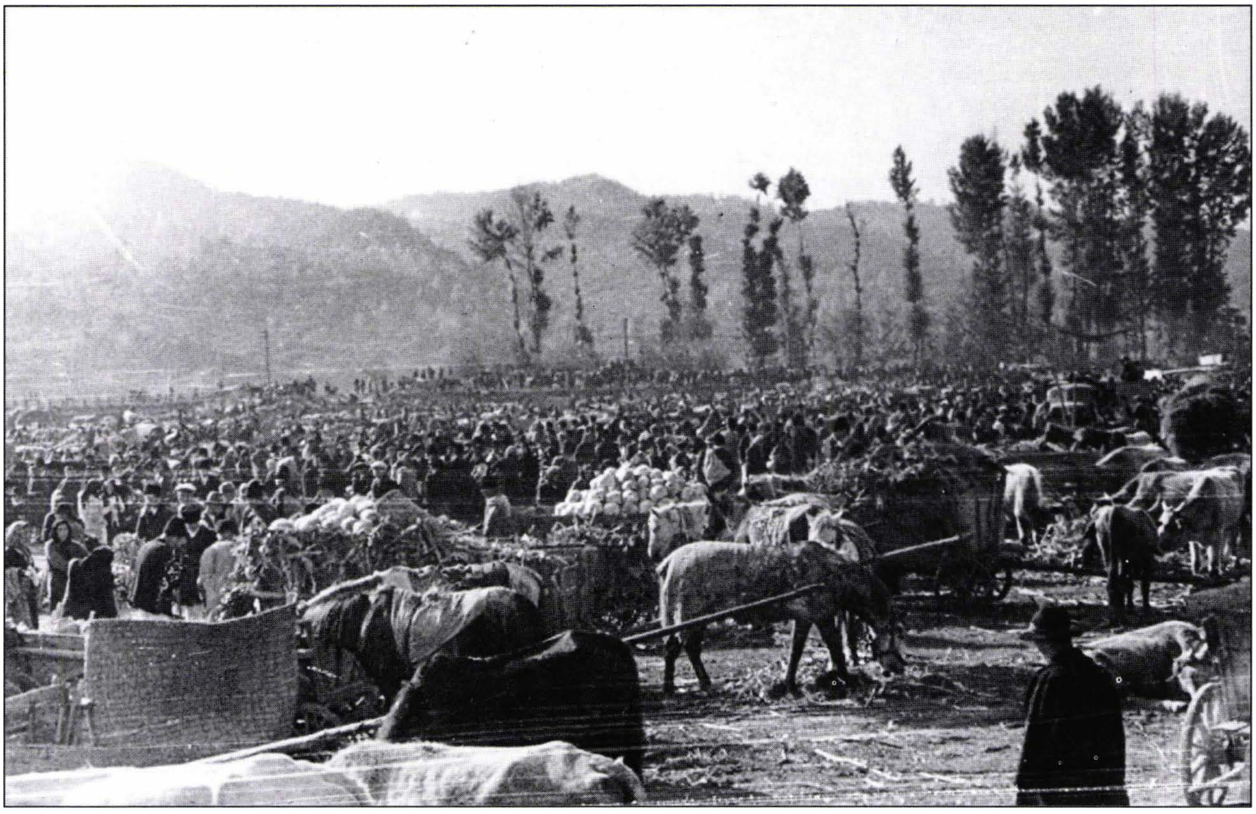


Fig. 168 b, c, d, e. *Târgul de la Vidra. Începutul anilor '80*
(Foto: Gh. Constantinescu)



d.

e.



Curbură, a făcut obiectul unor abordări științifice din varii perspective. (Fig. 168 a, b, c, d, e) Cea mai importantă ca volum de date prelucrate, strânse direct de la fața locului, aparține Școlii Sociologice de la București[3], care a avut, după cum se știe, o „aplecare" specială pentru studierea Vrancei, considerată „zonă arhaică" prin excelență și deci terenul ideal pentru „arheologia socială" elaborată, ca metodă de lucru, odată cu campanile de la Nerej din 1927, 1929 și 1938.

Potrivit celui mai recent studiu consacrat târgurilor populare din Carpați, aparținând lui Gheorghiță Geană și publicat în 2006 în prestigioasa revistă „Nationalities Papers"[4], aceste „evenimente economice dar și socio-culturale" sunt „târguri de două țări" – în sudul și estul Carpaților și „târguri de trei țări" în punctul de convergență a Moldovei, Valahiei și Transilvaniei, adică în Vrancea.

Bazându-se pe o amplă cercetare a unui fenomen specific etnic, cu rădăcini ce coboară până în perioada regatului dacic, și implicit pe o coroborare a datelor dintr-un impresionant aparat bibliografic românesc și străin asupra acestui subiect, distinsul antropolog stabilește, în premieră, o nouă dimensiune, de o importanță crucială pentru istoria noastră, a târgurilor ce au avut și au loc pe cuprinsul arcului carpatic:

„De-a lungul secolelor astfel de târguri generează percepția că participanții vorbesc aceeași limbă, împărtășesc aceleași credințe religioase și aparțin aceluiași neam, implicit aceluiași teritoriu (cuvântul „neam" fiind un termen vernacular pentru „grup" – „kin" – dar posibil de extins la noțiunea de „popor" și „națiune"). Pe scurt, târgurile populare au contribuit la trezirea conștiinței naționale a românilor. Această evidență înfruntă teoria modernistă conform căreia conștiința națională trebuie să se fi născut odată cu elita burgheză, care ar fi inoculate-o în conștiința publică".[5]

Foarte importantă pentru lucrarea noastră este evidențierea caracterului de „nedeie" pe care târgurile din Vrancea au păstrat-o până târziu, în anii '60 ai secolului trecut, când hora era încă vie în tradiția satelor din această zonă, și pe care ne-o amintim personal în mijlocul iarmarocului de la Vidra și Tichiriș. Cu două decenii în urmă, la sfârșitul perioadei interbelice, fiecare sat care venea la târg cu un număr suficient de tineri, își organiza hora proprie, la care puteau asista și participa ca invitați toți flăcăii și toate fetele.

Acest dute-vino de la o horă la alta sfârșea deseori cu legături matrimoniale care vor întări, de-a lungul vremii, coeziunea comunității vrâncene.

Fără a reveni la lista „articolelor de îmbrăcăminte" – cum le-am numi astăzi – etalate de negustorii brețcani „pe gard", menționăm faptul, deosebit de relevant pentru istoricul componentei „economice" a târgurilor din Vrancea, că până târziu o serie de mărfuri aduse din Transilvania erau „vândute" pe sare. De altfel ciobanii vrânceni și-au obținut până târziu mult râvnitele cingători din piele prin trocul cu drobурile din sarea atât de prețuită peste munți.[6] Iar atunci când interdicțiile matrimoniale nu și-au mai avut rostul, asistăm chiar la căsătorii de pomină în care brețcanii bogați reușesc să-și „cumpere" neveste tinere din Vrancea, trecând peste limitele de vârstă impuse de „moralul public" (Fig. 169).

După târguri, a doua cale de pătrundere a influențelor – sau „noutăților" cum le numește Tancred Bănățeanu – în Țara Vrancei o reprezintă Soveja.

Întemeierea acestei așezări în sec. al XVII-lea de locuitori veniți de pe plaiurile Muscelului „pe locul moldovenesc al Vrancei" – după cum sună formularea din textul pisaniei mânăstirii Soveja ctitorită de Matei Basarab în împrejurările cunoscute – reprezintă, în opinia noastră, debutul unui permanent și fructuos dialog între „două țări" (citește „zone etnografice"), vestite prin valoarea de excepție și tipic românească a culturii lor tradiționale.

Primul, și cel mai important factor care va duce până la urmă – e drept, la aproape două secole de la întemeierea așezării – la ceea ce

[3] Petre Stănculescu și Gh. Serafim, *La foire de Vidra - Putna*, în „Archives pour la science et la reforme sociales", vol. 16, No. 1 - 4, 1943, pp. 221 - 259.

[4] Gheorghiță Geană, *The Carpathian Folk Faire and the Origin of National Consciousness among Romanians*, în „Nationalities Papers", vol. 34, No. 1, March 2006, Ed. Routledge, p. 91.

[5] *Idem, Ibidem.* Teorie profesată de sociologul american Ernest Gellner. Dată fiind importanța târgurilor populare din Carpați în viața românilor, autorul le compară cu jocurile panelenice.

[6] Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei, Etnografie. Folklor. Dialectologie*, I, București, MCMXXX, p. LVI + LIX.



Fig. 169. „Potriveală" matrimonială: vrânceancă și brețean; în spate nașul, „Taban de la Coza" (ante 1910)



Fig. 170a. ***„Brâu" sovejan. 1930***

Ion Diaconu numea în 1930 tendinţa de „unificare a portului sovejan cu cel din Vrancea[7], are la bază aparteneţa ambelor la aria costumului popular cu fotă. Adoptarea la Soveja a catrinţei negre şi mai ales a caracteristicilor locale ale acestei piese, legate de dimensiunea şi modul de înfăşurare pe corp, cu două sau trei cute în talie – elemente specifice doar portului vrâncean, şi complet absente în arealul muscelean – sau a portului cămăşii bărbăteşti vârâte în iţari, reprezintă aspectul cel mai important al influenţei straiului vrâncean asupra celui sovejan[8] (Fig. 170 a, b). După cum dispunerea motivelor fragmentat, în pătrate, pe ciupagul cămăşii, gura tăiată „într-o parte", vesta din catifea „cusută cu mărgele", altiţa triunghiulară – „chiruşca" –, sunt elemente specifice portului de la Soveja pătrunse treptat în portul femeiesc vrâncean, la care adăugăm observaţia că unii din fruntaşii satelor vrâncene îmbrăcau uneori sărbătoarea cămaşă „cu pui cusuţi pe la poale", lăsate peste iţari, „ca la sovejeni".[9]

Populaţie recunoscută nu numai prin hărnicie şi spiritul de iniţiativă, ci şi printr-o mobilitate rareori atinsă de vreun alt grup din această parte a ţării noastre, sovejenii au fost la curent cu toate tendinţele din ornamentica şi cromatica artei populare din perioada imediat următoare primului război mondial – care a marcat profund aşezarea [10] – reuşind să fie printre promotorii care au impus şi în Vrancea „noul stil".

[7] *Idem, Ibidem*, p. LX. Despre istoricul întemeierii satului Soveja, a se vedea „Studiul introductiv" aparţinând lui Tancred Bănăţeanu în vol. *Arta populară din Ţara Vrancei* citat mai sus.

[8] Este semnificativ faptul că în vreme ce în unele sate vrâncene catrinţa şi-a micşorat lungimea, fiind uneori sub limita de 2,5 coţi, la Soveja şi-a păstrat amploarea din portul vrâncean arhaic. În ceea ce priveşte cămaşa bărbătească, aşa cum se poate vedea şi din fotografiile de familie puse la dispoziţie cu generozitate de profesorul universitar Gheorghiţă Geană, cea „cu poale lungi" purtată peste iţari, face parte de multă vreme din portul de ocazie sau de ceremonial.

[9] Menţionăm cămaşa din satul Colacu, comuna Valea Sării, care a aprţinut fruntaşului vrâncean Gardină, proprieterul unei bănci săteşti.

[10] Soveja a fost profund marcată de suferinţele abătute asupra populaţiei civile din timpul primului război mondial de care am pomenit într-un capitol precedent, şi de victoriile româneşti care au impus aici ridicarea unui mausoleu pentru soldaţii morţi sau dispăruţi. Profesorul Gheorghiţă Geană îşi aminteşte că bunica sa îi povestea cum a trecut noaptea desculţă în Vrancea, fugind până la Bârseşti, pentru a scăpa, împreună cu alţi membrii ai familiei, de urgia luptelor izbucnite între armata română şi cea germană.



Fig. 170 b. *Tineri din Soveja 1937. Colecția Gheorghiță Geană*

Succesul artefactelor țărănești produse la Soveja, s-a datorat nu numai producției unor ateliere casnice specializate în executarea unor comenzi venite inclusiv din ținuturi îndepărtate[11], ci mai ales autorității conferite de o execuție tehnică ireproșabilă. Din păcate nu întotdeauna „noutățile“ intrate în circulație prin „poarta sovejană“, cum o numea plastic Tancred Bănățeanu, au avut efecte pozitive asupra artei populare din Vrancea, impunându-se – mai ales în sate precum Tulnici, Negrilești și parțial Bârsești – tocmai prin „autoritatea“ pe care această localitate și-a câștigat-o de-a lungul vremii în ochii vrâncenilor, și nu numai.[12]

În sfârșit, din aceeași arie muntenească, – dar de această dată dintr-o zonă etnografică vecină cu Țara Vrancei, și anume Râmnicul Sărat – putem înregistra unele influențe mai cu seamă din sfera cromaticii.

Pe diverse căi, cea mai importantă fiind legată de instalarea „Ghebarilor“ și „Vâlcanilor“ în hotarul Nărujei ca „embaticari“, elemente din portul râmnicean, cum ar fi betele cu ciucuri din lânică multicoloră, „colții“ de la poalele cămășii femeiești, vesta bărbătească cu decor din șiret negru și mai ales „propensiunea“ roșului în broderia iilor din câteva sate, pătrund în portul vrâncean, fără a face însă „carieră“ la scara întregii zone. [13]

Nu de puține ori, prin relații matrimoniale târzii datând de la începutul secolului XX, piese de port, care au călătorit de o parte și de alta a „cumpenii de ape“ care separă, în zona muntelui Furul Mare, Vrancea de Plaiul Neculelor, pot fi admirate fie în colecțiile muzeului, fie în lăzile unor familii din Nerej, cu strămoși veniți din satele actualei comune Vintileasca[14].



Fig. 170c. *Flăcău din Soveja. 1936. Colecția Gheorghiță Geană*

[11] În special covoare și cuverturi, cu care „s-au măritat multe fete“ din Vrancea și mai ales de la șes.

[12] Avem în vedere „pseudoia“ cu mânecile scurte și bufante, confecționată din mătase sau nylon și „cusută cu mărgele“.

[13] Am menționat deja „cămășile cu roșu“ din arealul Tulnici, Păulești, Poiana, Vrâncioaia.

[14] Menționăm piesele de costum de pe Valea Râmnicului aflate în patrimoniul învățătoarei Maria Cârlioru din Nereju Mic, a cărei bunică era originară din Neculele. Valoarea cu totul excepțională a colecției de port din satele care compun comuna Nereju, alcătuită de Maria Cârlioru, a făcut obiectul cercetărilor etnografice și de artă populară ale învățătorului Vasile Macovei din Vidra (originar tot din Nereju) și a familiei Clemansa și Ștefan Mihăilescu din București. O bună parte din fotografiile și diapozitivele publicate și în acest volum, au fost făcute de aceștia între anii 1965-1975 după piesele adunate și păstrate cu multă dragoste de învățătoarea Maria Cârlioru.

Abstract
The folk costumes in Vrancea County

The assumption that „when it comes to folk costumes, we step from the realm of art into that of history" refers to the ambivalence of the relation between art and history and also to the fact that each Romanian county is just a part of the whole country and reflects the national specificity.

Such a perspective makes Vrancea county an ideal object of folk costumes study that requires an interdisciplinary perspective in order to contour the two milleniums of civilisation when art and history have been inseparable.

Without denying the effort of experts who have researched pre-historic aspects of folk costumes, I take classical Antiquity as a starting point for my investigation. As there is certain information on Dacians' (Getae's) garments in the works of Herodotes, Strabon or Ovidius, the impressive collection of images on Trajanus' Column, the Adamclisi (Dobrudja) monument and the numerous funeral stones and altars discovered on the territory of Roman Dacia add to that information precious data going back to Antiquity.

Peasant sandals (*opinci*), straight shirts and shirts gathered around the neck, homespun trousers (*iţari*) and hoods belong to the Dacian costume and have remained unchanged in Romanian folk dressing habits since Antiquity.

That way, a famous 20th century peasant (*badea Cârţan*) who visited Rome and wrote a book about it could be taken by the inhabitants of Italy's capital for a Dacian man just descended off the Column. Contemporary ethnographers, historians and art historians consider Vrancea as a „true archaeological site" where they can study archaic folk costume pieces like homespun trousers „without front part" (with equal front and back parts), studded belts and shirts with twisted around sleeves among other established elements of traditional dressing styles.

Vrancea county is a naturally divided valley lying between high hills and the south-eastern sides of the Vrancea Mountains. Tha geographic position influences the traditional costume of the county which has the characteristics of mountain life style, including woolen clothes adequate to a cold and rainy climate.

Vrancea people are mainly cattle-breeders and land workers but they „have moved agriculture" (in the words of Emilienne de Martonne) from plains to high plateaus as they need to be up in the mountains to watch their herds and crops. As people who also work in the woods and transport their products by carts, Vrancea men have to wear adequate clothes to their job. For example, they wear their trousers pulled over the edges of their shirts and fixed by belts.

There are also influences that Vrancea folk costumes owe to contacts between Vrancea and neighbouring areas, especially Bârsa County. For instance, Vrancea and Bârsa sheepskin coats are identical. Women in Vrancea used to wear gathered skirts similar to the folk „fashion" in the southern area of Mountania until the end of the First World War. Southern influences from plain and vineyard areas (Râmnicu Sărat zone) were also obvious in Vrancea costumes from „Vrancea gate villages" (Vidra, Călimanul, Voloşcani, Tichiriş, Ruget) - in the late 19th century. Women from these „gate villages" used to wear a fez under their headkerchiefs.

Vrancea is famous for its vineyards and many seasonal workers coming to Odobeşti and Ţifeşti vineyards from quite remote places also influenced the dressing habits in Vrancea.

The great Vidra fairs organized on St. George's Day (23rd of april) and St. Dumitru's Day (26th of october) at the beginning and end of the pastoral season each year provided the opportunity for young

people to meet in a special collective round dance (*hora*) which was different from the usual Sunday or holiday dances in each village. Dancing *hora* at a fair is evidence for experts that fairs in the Romanian Carpathian arch have developed from church holidays (*nedei*).

The Bucharest Sociological School researchers in the inter-war period considered that Vidra fairs were among the most important events of a year in that Romanian area and ensured a permanent connection between Vrancea communities and the communities living in the Carpathian curve and in the plain areas bordered to the north by the town Focşani and to the south by the Danube river.

As I have mentioned in the previous chapter Vrancea Council had allowed strangers to settle in the country on certain conditions: they could „rent" lands and not buy them for good. That didn't lead to significant alterations of the „Vrancea folk culture treasure" as Tancred Bănăţeanu put it. „Soveja case" should be studied as an example of the way the new-comers from Moldavia (*ceangăi*) have adopted and preserved the old elements of the local costume.

As different from other ethnographical zones, Vrancea folk costume has not been substantially modified in time. The social and cultural factors provide a better explanation for the „archaic" character of Vrancea folk costumes than the geographic one. Vrancea people have always nurtured the feeling that they belong to a distinct community ccompared to the population in the neighbouring areas and they have asserted their identity by preserving their costumes.

Aurel Sava notices in his study of documents concerning Vrancea a unique aspect of the Romanian peasants' history manifested in this county, saying that: „For Vrancea peasants, villages were not so important and their documents do not mention village names. People's names (Negrea of Vrancea, Bordea from Vrancea etc.) prove that their only identity indicator was the county they belonged to and that they regarded Vrancea as one large estate that they all owned with equal rights".

Newer elements of Vrancea folk costumes were introduced as late as the end of the 19th century and they should be paid attention to only if they have been adopted in the whole county. Usually, borrowed elements of the costume have the same name as local ones plus a determinant (e.g. shirt of Breţcu or fair-shirt) or an attirbute indicating the origin of the element (e.g. sheepskin coat of Milcov area, of Transylvania, of Moldavia etc.).

According to the principle that it is useful to review basic bibliography but not to repeat it if not necessary, I will not describe cutting techniques or costume elements that are commented upon in classical or more recent studies. Even if some of these studies on Vrancea county can be ammended or enriched, I intend to stress only the extraordinarily enduring components of Vrancea folk costumes and their place in Romanian folk art as a whole.

Before analysing the costume pieces and setting a typology I should enumerate the costume elements that were adopted in Vrancea in the first decades of the 20th century and provide a short historical insight of that period.

Vrancea county became a huge battlefield in the terrible clash of the First World War. People still remember the economic plundering, expulsions and fires that left entire villages deserted or houses that missiles turned into gaping holes and especially the execution of Vrancea householders who had rescued Romanian soldiers and transmitted information to the Romanian army.

Their great material and human life losses set a visible mark upon Vrancea folk costumes: vividly coloured aprons (*catrinţe*) faded and black thick headdresses replaced for a long time homespun headkerchiefs that had rotten in their hiding places (in the garden earth or under the floor of houses turned into stables by foreign soldiers).

After the war, Vrancea world gradually gained its peace but there were few decorative patterns still preserved, which influenced especially the development of holiday garments.

We could compare the evolution of dress styles to the linguistic process by which Latin transformed into Romanian: while grammar didn't change, vocabulary did. In the same way, the morphology of Vrancea costumes didn't change while an evolution was visible at decorative and chromatic levels.

An example to support our statement above would be the Vrancea vest (called *mintean* or *mânecar*) which was the only significant costume piece adopted in the county after the First World War. Little by little, wearing a vest became general and vests became part of holiday costumes though sewn-up waistcoats were not abandoned. Sewn-up waistcoats were the only costume pieces peasants of old times would put on over their shirts before putting on their wintercoats.

Men and women alike would wear simple vests (*mintene*) while only rich women could afford wearing more precious waistcoats (*cheptărică* or *caţaveică*) bought from Breţca merchants. A *cheptărică* was made of black or dark brown velvet. It was richly decorated by motifs sewn with golden thread, beads or sequins and its edges were decorated by braids with spiralled tassels.

Sheep furred vests (*bundă* or *bundiță*) are also recent costume pieces. Straight male shirts with or without yoke and sleeves gathered into cuffs at the wrists also became fashionable in the inter-war period. This type of shirt certainly reflected an urban influence. Some of these popular shirts were machine-sewn and hand embroidered. Young men called them „shirts with bracelets" and would wear them under their large-sleeved shirts on holidays. As they were easy to make, women would rather have their husbands wear „shirts with bracelets" at work and also on holidays.

Traditional embroidery materials - dyed cotton thread and golden thread - tended to be replaced by cotton and vegetal silk and holiday peasant trousers were made of *sacâz* cotton instead of wool which was common in the past. At the same time, young generations of Vrancea people liked decorations displaying vegetal motifs which requires using a wide range of colours. People started wearing shirts with „tree branches" decorated by sequins and aprons woven in a special manner (*alese cu „cantă"*) and having ornamental ranges similar to those on the skirts displayed by Rucăr merchants at Vidra fairs.

Early ethnographic research campaigns in Nerej took notice of the changes regarding materials and ornamentation and demonstrated the manifest tendency in Vrancea folk art towards baroque interpretation of motifs in the local repertory.

Sociologists named shirts like those presented in my illustrations „fashionable shirts". Even if floral motifs appear in decorations of older costume pieces there is a significant difference between the two types of folk art. It is true that excessive ornamentation in newere costumes has lead to hybrid and quite common creations (almost to kitsch) but I cannot agree with „puristic" expertswho totally reject new folk creation. Art is generally characterized by a tendency towards baroque and it is natural for village art to go in the same direction. Actually, Romanian folk art has always been characterized by a permanent aspiration towards renewing and adjusting its ways.

Therefore even the „cotton and silk epoque" has given birth to highly refined creations more so because well-off women from Vrancea villages used to pay talented creators in their area to make them beautiful costumes. There are a lot of pieces displaying scrupulousness and good taste and they could easily be considered works of art irrespective of their context of presentation.

I cannot finish my first brief consideration without mentioning the evolution of footwear, i.e. peasant sandals (*opinci*). Men would generally wear boots on holidays while women would wear more types of footwear, ranging from high boots to shoes with ankle straps. Peasant sandals (*opinci*) remained nevertheless the basic footwear for long travels - including traveling to towns - and for the village dances or other important moments in the life of individuals and community. There were old men living in Vrancea in the 1950s who asked their heirs to bury them wearing *opinci* and today this ancient type of footwear seems to have become fashionable again for different reasons that only confirm the *opinca*'s perennity.

Male folk costumes

According to oral tradition and documentary images men in Vrancea County would wear long hair in the 19th century and the first two decades of the 20th century. One can come across old men looking like the Dacians on Tranjanus' Column even in the 1980s.

The oldest of our contemporaries living in Vrancea still remember the men with long hair and round caps. In the nearby Soveja area people used to say even after the second world war: „You wear your hair long like Vrancea men", when somebody wouldn't cut his hair for a while. All these data point to the fact that men used to wear long hair in Vrancea especially in the zone of „the rooms" and at sheepfolds until the second half of the 20th century.

Researcher Ion Diaconu explains the Vrancea men's reluctancy to enlist in the past by their fear to have their hair cut as loosing someone's plaits was considered highly shameful. There are two folk verses about the army, saying: „They clip us as if we were sheep/ They drive us on as if we were oxen". An analysis of the psychological consequences hair cutting has upon Romanians' and Europeans would be interesting, keeping into account that losing someone's hair has been considered a punishment and great offence even in contemporary traditional culture. This fact could certainly be traced back to some ancient inheritance that has been maintained in different forms up to our days and that is part of our „collective unconscious", as Blaga would say.

However, fashion changes faster than mentality. Young men used to oil their hair with melted butter and wear it in a plaited ponytail but imemdiately after the First World War they started cutting their hair not only for hygiene but also for cultural identity reasons. Personally, I think that such a behavioural „mutation" is due to the obligation of going to school and in the army and on a larger scale, to the globalization of hygienic norms along with the evolution of society.

Lamb fur cap has always been the basic head cover for men.There is an old saying: „to go to someone cap in hand" meaning to go to ask for a favour, to have a humble attitude. Such a saying brings an argument in favour of the opinion that hats were not yet regular head covers for men in the first half of the 20^{th} century. In addition, covering his head was compulsory for a man in Romanian traditional culture. That was still an obligation for unmarried men until a few decades ago. Vrancea men walk barehead only in case of mourning.

Round caps (also named *caps with comănac* or *caps with pască*; *pască* = Easter cake as such caps were actually round like Easter cakes) are specific for Vrancea. Men would rather wear round than pointed caps even today though they do not wear caps ended by a circular protuberance like in the past. Only sporadically would old men or shepherds from vrancea wear pointed caps.

Only one type of shirt - straight with large sleeves - is specific for Vrancea male folk costumes.

Male folk shirts for work were made of hemp cloth with sleeves made of only one width of the homespun cloth and narrow neck bands. The sleeves of holiday shirts were made of two widths of the cloth at the end of the 19^{th} century and of one width and a half in the 20th century. „Large sleeved shirts" have tall neck bands and the back part has a waist length linen made of hemp cloth named *căptuv* and having the function of protect the cotton shirt from sweat.

Besides mettalic thread embroidery Vrancea male shirts were valuable for a special sewing technique in „little locks" (*cheițe*, more recently crocheted) by which sleeves were sewn to the shirt body, elegantly setting off the wearer's figure.

Experts still disagree upon the manner Vrancea men would wear their shirts: outside or inside the trousers' narrow belts. I think that the few images representing Vrancea well-off men wearing shirts with *rostofol* give evidence of the wearers' wish to assert their social position and not of the common manner of wearing a shirt at the time.

Male trousers (*ițari*) were made of white woolen cloth woven using four heddles. Depending on the quality of the cloth (simple or thickened in the fulling mill), trousers can be „common" or „improved" (*bubăieți*).

Morphologically, there is one specific type of trousers in Vrancea called trousers „without front part". A man could put on such trousers very quickly, as their front part and back part are identical, both having identical assymmetrical gores. There are also more complex trousers „with front part" or „with seat". Trousers were tailored measuring their length from the armpits down so they were worn foldedbelow the knees.

Leggings made of the same cloth as trousers (earlier put over knitted woolen stockings) wrap the feet and the ankles. Pigskin peasant sandals fixed by black goat hair straps complete the inventory of costume pieces worn below the waist.

Men and women alike would fix their trousers by woolen girdles woven using two heddles, over which they would gird themselves by narrow belts.

Men would also gird themselves by leather belts in the past. They would wear peasant wide belts (*chimire*) provided with small pockets for papers, money or tools for lighting the fire outdoors (flint, flint steel, tinder).

Women started to weave girdles using the same cloth as for aprons with interlapsed golden threads in the inter-war period. Later they applied the cloth on leather support, obtaining precious peasant belts that displayed ancient decorative motifs and were usually worn on holidays.

However, studded belts are most specific for Vrancea. These studded belts of ancient origin are highly valuable and add to the richness of male costume in this area. There are still wooden moulds for forging tin studs in the mountainous Vrancea villages like those in Nistoreşti area and a stone mould discovered in Şuşița Valley is on display at the Focşani museum.

Before enumerating cold weather folk clothes in vrancea I should mention that such pieces are common for both sexes. Some differences of length (as in the case of the sheepskin coat) may appear, while decorative and chromatic differences are not significant. Wool is the most frequent material for winter and stormy weather coats. Except for hoods, winter coats are made of black and thickened wool. Braids and woolen threads for decorations are bought from the market.

Peasants would wear sewn up waistcoats directly over shirt. On very cold weather, they would also put on thick cloth overcoats (*sumane*) or sheepskin coats.

Vrancea cloth overcoats (*sumane*) are provided with gores to get larger and have very wide cuffs. Old pieces worn on holidays have edges decorated by braids identical to vest decorations. Overcoats and vests' lapels were differently cut after the second world war when the collars turned up twice became fashionable and home made overcoats were gradually replaced by overcoats made by village professionals.

Vrancea holiday sheepskin coats are cut and decorated in the same way as sheepskin coats from neighbouring areas (Bârsa County and Bran zone). Women who favoured fur coats preferred wearing short sheepskin coats (*cojocele*). All Vrancea men would wear waistcoats and thick cloth overcoats but only those who needed a special protection against cold (shepherds, carters) would wear long sheepskin coats.

Vrancea hoods are cut in a special manner to adjust perfectly to the shape of head. They have two equal gores in the upper part, one on the crown of the head and one protecting the forehead as a peak. The pieces of cloth that make up the hood are embroidered by white woolen braids in the same manner as the male shirts. The hood edge has fringes and is decorated by a black stripe topped by a decorative motif looking like a ram's horns. Several hypotheses were made regarding the initial signification of that motif which is also frequent in some neighbouring Moldavian areas.

Female folk costumes

Two basic criteria are relevant to classify female folk costumes in Vrancea: age and civil status.

Girls of 4-5 years old wore a bob haircut (or garçon haircut) which was traditional for Romanian children everywhere. They could also wear their hair tightly knotted on the top of the head.

When they grew long hair, girls would part it on the middle of the head and plait it in two *găţe* in a special manner, oriented in an oblique direction, from the temples to the nape of the head, where the *găţe* were tied toghether.

Teenagers would wear their hair in two plaits arranged like a wreath from the nape of the head to the forehead. In that period of their life , teenage girls were called „plaiters" (*codănițe*).

When they went to the village dance for the first time as eligible girls for marriage, young women would wear their hair tied in one plait which was arranged in a bun fixed with special hairpins (*spelci*). Irrespective of season, girls would go bareheaded to the dance, which was common for all Moldavian area, according to Dimitrie Cantemir. They would decorate their hair by red, white and rose geranium or mallow flowers.

It was difficult for them to „set their flowers" especially in the past when they didn't have mirrors and had to pay attention to their reflection in the water vase. The phrase „as if you had set your flowers" seems meaningless today but it is actually a reproachful remark addressed to those who come late for a meeting.

Old photographs represent young wifes wearing „tendrils", which was a style obtained by waving their hair using curling tongs bought from Gypsy blacksmiths at fairs.

One can only infer how girls looked with „peacocks" and „titmice" in their hair, as these decorations mentioned by Ion Diaconu are not in use anymore. I happened to discover in my grandmother's old dowry chest (she was a Vrancea woman from Vidra who died in 1963) a few „titmice": they were actually copies of Austrian coins made of a very thin sheet of yellow metal and obtained by using the „au repousse" technique. Each „titmouse" had a drill made hole, indicating that it was destined to be strung on a cord or a thread and used as decoration. Women in Vrancea would also wear *pletari* in their hair, a sort of hair extension at temple level, common in the traditional folk style of all Balkan countries. I think that the *pletari* as well as the fez became fashionable in Vrancea due to the influence of the neighbouring Râmnicu Sărat. It is surprising that a lot of Turk cultural borrowings were adopted and adjusted to Râmnicu Sărat dressing habits, with significant artistic effect.

As far as I could reconstitute on the field, Vrancea married women used to style their hair in a very complicated manner. They would part their hair in the middle and then braid the two tails and arrange it in two prominences (horns) fixed by a support (*conci*) and covered by a „kerchief" (*cărpă*). They would also wear a front head cover (*fruntar*) over the kerchief and only then the homespun headkerchief.

Researcher Ion Chelcea analysed that ancient hair style and considered it a variant of the „hairstyle with horns" present in several Romanian zones and also in other country in the past. Only the oldest Vrancea women still favoured such a hairdress after the Second World War. More recently, raw silk headkerchiefs became general components of holiday costumes and married women resorted to a simple headkerchief in their daily wear to cover their bun decorated by beads or small combs.

The traditional headcover for women was the headkerchief (*ştergar*) made of hemp, linen, cotton or silk. Vrancea women would rather wear raw silk headkerchiefs even in the 20th century, although they could adopt other kinds of cloth headcovers (*batistă, durmea, tulpan, batic*).

Vrancea traditional costume went through a transition period in the first decade of the inter-war period, as shown by the impressive collection of images obtained during the 1927 Nerej research and by other photos taken in the same period.

While old women still considered headkerchiefs as obligatory costume pieces, younger ones would wear head shawls even on holidays for practical reasons, as shawls were not white as headkerchiefs and did not need a fixing support, therefore they were easier to maintain and wear.

A woman would wear her headkerchief beginning with her first day as a married woman, on Monday morning after her wedding.

If an unmarried woman would give birth to a child in a period of great drought, the village community would consider her guilty for the unnatural weather and oblige her to start wearing the „wife's headkerchief". An improvised „godmother" would take her in the middle of a river or stream and set the headkerchief on her head in order to restore the balance of a perturbed world and to gain the benevolence of the gods who had been offended by her gesture to give birth to a fatherless child.

Women would wear at work headkerchiefs woven using two heddles until the beginning of the second world war. These headkerchiefs were decorated at the edges by rusty coloured stripes made of hemp or cotton dyed with copperas. Commonly, the cloth used for work headkerchiefs was a mixture of hemp and cotton (cotton warp and hemp weft) and they were smaller than holiday headkerchiefs (1.5 meters).

Holiday headkerchiefs were made of very thin wool (*perișor*) bought in markets, cotton, raw silk or a mixture of cotton and silk. Headkerchiefs were white or cream (in the natural colours of the silk) or dyed a bright yellow. Mulberry tree leaves in the area were not of such high quality so women couldn't obtain fine silk and they highly appreciated „Brețcu headkerchiefs" bought in markets from merchants coming from Muscel area. As compulsory costume or ritual pieces in Vrancea, „Brețcu headkerchiefs" visibly influenced the decorative patterns of the local pieces.

There are folk verses inspired of people's comments on the „innovative" costume pieces worn by the „coquettes" from their village: *Ma'm wearing a wide headkerchief/ Hired me as her servant/ What kind of servant can I be?/ When I have to hold her in my arms?*

Women in Vrancea would wear two types of jewels: 1. jewels bought in markets, like bead strings (around the neck or hanging over the shirt), rings and earrings and 2. silver necklaces. Necklaces were ordered according to the economic status of families. Under the reign of Charles Ist of Romania, currency was powerful and it was a great sacrifice for a peasant family to give up a lot of silver 2 and 5 lei valuable coins. Women would also wear Austrian silver plated coin necklaces and sometimes even golden coin necklaces. Documents mention that women would offer their necklaces to the icon of the Lord's Mother in Vrancea hermitage (Black Valley). This icon was called „The Holy One" and it was taken to the Danube in solemn processions in case of drought or locust invasions.

The basic costume piece for Vrancea women was the shirt gathered around the neck with underskirt attached.

The owner of a shirt without underskirt couldn't display it together with her other dowry pieces out of shame. Vrancea women would refuse even today to show researchers shirts without underskirts attached.

Vrancea variants of the Dacian or Carpathian shirt are: simple shirts, ornamented shirts and shirts with twisted around sleeves. We also find shirts with triangular ornaments called *chirușcă* in a few Vrancea villages in the north of the county. These shirts probably reflect an extralocal influence and they were not adopted in the whole county, women giving up wearing them in the inter-war period.

Vrancea shirts gathered around the neck are characterized by a supplementary pleat in the upper third of the back sheet of the shirt. This pleat called *gherdan* has the function of keeping the folds of the shirt regular and it is marked by embroidery.

The straight shirt is also basic for Vrancea female costumes[16] being characteristic for work costumes. Straight shirts are made of hemp like male work shirts and have attached underskirts. The combination of straight and gathered shirts created a Vrancea hybrid: a shirt gathered around the neck and with large sleeves not with cuffs like traditional gathered shirts. Inter-war gathered shirts with flounced sleeves were another variant of these hybrid shirts.

The arrangement of decoration depends on the the cut line of shirts. Some shirt sleeves have only one stripe of decorations (*răură*) simple or framed by secondary decorations. Experts consider this type of folk decoration a highly artistic expression specific for Vrancea.

Another variant of the gathered shirt has sleeves sewn to the body using a special decorative technique called *altiță*. Decoration is arranged in tiers over the *altiță*. There are different arrangements of decorative sewing on sleeve lengths: simple or combined *răură* or *in table*. Motifs arranged on diagonals are called „up the slope" (*de-a coasta*) and belong to a compositional scheme common to Moldavian folk costumes.

There is a small sewn portion called *little flea on the shirt front around which decorations are arranged according to two compositional schemes: a continuous one (obtained by repeating the sleeve răura* decoration) and a discontinuous one (distanced „chicken" looking like motifs - cross, „fish in the pen" etc. - framed by squares.

Folk aprons (*catrințe*) are typical for Vrancea county.

Old or mourning women would wear black aprons. Another type of apron (called *red catrință*) was a striped apron black underneath and decorated by vertical stripes. Little girls would wear red as well as rose aprons. Women would also wear *set off aprons* decorated by setting off certain threads in the loom and shaping very simple motifs called *ghioci*. The most exquisite type of apron worn by Vrancea women is the apron decorated by motifs woven using golden metallic or silk threads (*catrință aleasă*).

Striped aprons underwent serveral chromatic changes during the inter-war period. Rose stripes were used only to decorate girls' aprons or by the longitudinal edges of cloth. Only the decorations of *catrința aleasă* remained unchanged until the 1930s. They were decorated by using metallic threads and woven rose, green and blue motifs that rivalled in artistry with embroideries on holiday shirts. Later, women were influenced by the aprons of Muscel area and they gave up using red threads to decorate their aprons, favouring decorations with green and blue stripes.

Experts disagree with respect to the Vrancea women's manner of wearing their aprons by folding them at the waist and forming a wide pleat (fig.25, 44). Elena Secoşan considers that such a unique detail of the manner of putting on aprons reflects a Dacian influence and she uses the images on funeral monuments at Tropaeum Traiani as arguments.

However, Professor Radu Florescu writes that the above mentioned frescos convey the folds of the „camisia" and that the two Dacian women wear belts. Nevertheless, if Vrancea women who have given up wearing folk costumes for years put them on occasionally, they fold their aprons instinctively at the waist in the manner learned from their mothers.

Shirts with twisted around sleeves

Shirts with twisted around sleeves are a kind of crown jewel for several important folk costume collections in Romanian museums. The preserved costume pieces offer us enough information to follow up the evolution of folk costumes and to prove by filling up the historical gaps that this type of shirt is a truly exclusive sample of the Romanian cultural heritage.

Romanian experts have expressed two conflicting points of view regarding the uniqueness of this costume piece. Some of them think that this type of shirt has ancient and even unknown origin while the others try to demonstrate that such shirts were firstly worn by noblemen in the Medieval Age and then they were adopted by peasants through a process common for several folk costume pieces.

Partisans of the second theory assert that shirts with twisted around sleeves have a western European origin like many other elements of the noblemen costumes in the first decades after the foundation of Romanian and Moldavian Principalities. However, Romanian noblemen costumes were influenced by the western fashion in the 13th and 14th centuries and reference costumes that are said to have been adopted by peasants were worn at Palatine courts almost 300 years later, during Renaissance (16th-17th centuries).

In order to find out the true origin of these shirts I intend to compare images representing costumes in Antiquity, in the Romanian Middle Ages, in the collections of western European fashion of the past and certainly ethnographic images around 1890 when Vrancea people gave up wearing these costume pieces. All these images demonstrate that in fact this type of Romanian folk shirts does not owe to external influences. On the contrary, their cut compared with several images from different places and times leads to the conclusion that shirts with twisted around sleeves are an original ancient creation and a variant of the Dacian (Carpathian or Romanian) shirt. Noble courts adopted this type of shirt in the Middle Ages and the queen and her suite would wear shirts of folk inspiration especially in the 17th and 18th centuries.

The original feature of shirts with twisted around sleeves is the fact that their sleeves are cut of a very long piece of material folding the arms. Images representing noblemen and ladies (votive pictures, embroideries, manuscripts) and archaeological discoveries in the graveyard in front of Suceava fortress or at Dragomirna monastery show that the triangular pieces of cloth forming the sleeves were sewn together by using the *cheiță* technique, a special embroidery or a golden braid. Similar peasant shirts have the edges of cloth sewn together by using a fine embroidery worked in wool or cotton threads. The sleeves of both variants of shirts look like descending spirals especially when the owner puts the shirt on and the material twists around his or her forearms.

I should also present the arguments of experts who support the theory of cultural import regarding shirts with twisted around sleeves. They argue that this Romanian costume piece is similar to shirts worn by characters in famous paintings signed by Cranach the Old, for example. In my opinion, they are not right: the spiralled aspect of Romanian shirt sleeves results out of their cut while the sleeves of the western models that were referred to are twisted by use of a braid or a band according to the 16th century fashion.

At the same time, adepts of cultural import should have taken into account time discrepancies: Romanian nobles used to wear shirts with twisted around sleeves in the 17th and 18th centuries, this shirt type was common in Romanian villages until the beginning of the 20th century while western shirts with sleeves twisted by bands or braids were worn in the 16th century.

Moreover, I cannot agree with the opinion that shirts with twisted around sleeves were worn only in villages lying in the areas of former royal fortresses and from those villages they were adopted in the neighbouring counties. If such a hypothesis could be valid for the hill areas to the south of the Carpathian mountains (like Bârsa county or Făgăraş), it does not verify for Vrancea, as it does not explain the extraordinary resistence of this costume piece in an area with no former royal fortresses.

Experts have tried to explain that some Bârsa people became Vrancea inhabitants and they brought the shirts with twisted around sleeves with them, impressing the locals. The explanation is however unconvincing, as Vrancea people had a privileged judicial and fiscal status in the Middle Ages. Among other privileges, Vrancea people could keep all their land for themselves and outsiders were not allowed to settle in their county. Analysing names of Vrancea people, one can infer that only a few people crossed the Carpathians to settle in the southern county and Vrancea didn't repeat the case of other Romanian counties like Mountania or Moldavia where massive colonization took place and the new villages were called „Hungarian villages" (as Transylvania was called „The Hungarian Country" at the south of Carpathians). There are no „Hungarian villages" in Vrancea. Even if some people from Mountania were allowed to settle in Vrancea, they did not own any land and were treated like tenants who had to behave lest their houses be burnt and they cast away by Vrancea men.

Last but not least it is interesting to look at the area of distribution for shirts with twisted around sleeves. This area consists of Muscel, Făgăraş, Bârsa county, Bran and Vrancea county and it lies in the very center of the geographic Romanian space. The inhabitants of this area have played a very important part in the Romanian history since the feudal principalities had not yet been founded. If the zones composing this central Romanian area have similar cultural features that is not only because they have influenced each other but also because they have common roots and a similar life style characterized by a powerful military component.

In addition, Vrancea people have always been concerned to assert their identity at all levels and wearing shirts with twisted around sleeves they have been able to support this aspiration.

My opinion is that this type of shirt knew a much larger area of distribution in the past. Ethnographic data from Muscel area confirm this opinion, although museum collection do not include Muscel shirts with twisted around sleeves. There are no data for other regions in the hills down the Carpathians (Mountania and Moldavia). We can only bring as arguments the nobles' costumes or some folklore fragments like the one in the epic song with a brave youth (Gruia) meeting a fairy who wears a „thin shirt with turned around sleeves...".

It is significant that one of the most beautiful Romanian epic songs touches the Romanian costume issue by describing a shirt with twisted around sleeves. I think that such shirts with large and special sleeves were worn on festive occasions even in the Dacians' time, as demonstrated by the images I could analyse.

Shirts with twisted around sleeves constitute an individual and collective identity mark and they belong exclusively to the Romanian cultural heritage. At the same time, this type of shirt stands as testimony for the permanent and complex dialogue engaged through time between the peasant and noble costumes (regarding cut techniques, decorations and embroidery) within the Romanian space.

Vrancea Embroideries. Materials and Techniques

The oldest Vrancea folk shirts are made of hemp cloth. Hemp was much more common in the area than linen, probably because it was more adapted to the clime. There are only a few linen folk costume pieces in Vrancea compared to the ones made of hemp cloth.

Hemp cloth has different qualities which have different names and it is the same for cotton cloth. For example, there is the „shepherd's cotton" made of straight thick threads while women in the interwar period called „curly cloth"the cloth made of English cotton. After bleaching, „curly cloth" looked a little goffered as cotton threads had the tendency to curl.

Cloth was artistically embroidered to obtain the simple decorations of male shirts as well as the intricate ones on female holiday costumes.

I intend to analyse the decoration of a 19th century hemp shirt from Vrâncioaia village in order to review almost all the materials and techniques used for making Vrancea artistical embroideries over more

than a century. At the same time, I shall compare the analysed shirt to the ones in the shirt catalogue at the end of this study.

The rows of „little horns" on the sleeves or the stylized flowers (roses framed by zigzags) on the front sheet of shirts are embroidered by using the wool sheared from sheep's forehead as the rest of the wool on the body of Vrancea sheep was too thick and wiry.

Motifs were set off by their ultramarine colouring (obtained from natural dye) and by the wide spread sewing technique (*swollen*) that made them prominent.

Besides wool, dyed cotton thread was a basic material for embroidery. Black cotton was most important as it was used to give shape to embroidered decorations which were then enriched by sewing with metallic, gold, or coloured threads threadand later by applying sequins („butterflies").

Women would embroider the material around the shirt neck by using red cotton and a special sewing point called „little flea" and meant to stop the unravelling of the cloth. Very simple embroideries on the edges of the cloth, under the collar band and above the cuffs or on the back sheet were also sewn by using red cotton.

There were also very narrow cloth bands embroidered only on the underside (*şinătaie*) and marking the gold thread rows and the embroideries on the collars, cuffs and large sleeves edges. These embroideries were also sewn by using red cotton and the colour is important for the dating of the piece. The component parts of the shirt were sewn together by using the same red cotton thread.

The second decorative range on the shirt sleeves (*încreţ*) was embroidered by using yellow-orange cotton thread (called *tiriplic*) and also *tiriplic* was used to sew together the parts of the shirt, alternating with red cotton.

Yellow-orange cotton thread was characteristic for holiday shirts and when it was replaced by newer materials, its colour „sought refuge" in the intense yellow dyed headkerchiefs.

The term *tiriplic* comes from Turk *tiré-iplik*, which names a type of cotton thread. It was so popular in Vrancea that people named a nuance of yellow *„tiriplic* yellow" and there was also a formula used in local poetic folklore: *„Tiriplic* and raw silk/ All wives are telling me/ They've caught me with a lover".

The embroidery with cotton thread on the Vrâncioaia shirt is made by using the simplest sewing technique („sewing on the thread"). It is important to observe the width of the sewing point when embroidering „on the thread". One can choose to sew across two or three threads (called *viarbe*) and keep the same width while embroidering. A decoration „on two threads" is finer than one „on three threads" but it takes longer and more material to finish.

Wool threads were especially used to create chromatic effects or to sew „flowers" on waistcoats, sheepskin coats and sheep furred vests.

Silver and yellow metallic threads as well as golden threads were used to decorate holiday Vrancea costumes conveying their original aspect of precious clothes.

Women would sew narrow chains called „going" (*dusuri*) or small round decorations (*căifase*) meant to create a discreet glowing effect and to set off the beauty of the embroidery made by using wool threads.

Yellow metallic threads had a yellow cotton thread support that would stain white cloth when washed. Nevertheless, women would take the risk as the effect of golden embroideries was stunning.

Setting the golden thread was the most difficult operation performed only by specialized women who could insert the threads into the material and cut them short on the underside, so as to put a colour accent on embroideries made by using cotton thread and even metallic thread. Shining bands made by using golden thread had an essential role in bordering decorations like the „little fleas" around shirt necks.

Metallic sequins were introduced as folk costume decorations at the end of the 19th century and by the half of the 20th century they replaced metallic thread entirely in embroideries. Older shirts have sequins sewn by using thread. The manner of applying sequins by using white, light blue or yellow beads is more recent.

Embroidery materials were brought to Vrancea villages by salesmen (*coropcari*) who would stop at village crossroads. Women and young girls would wait impatiently these merchants especially at the beginning of fasting periods, when they had their minds set on new holiday shirts. The merchandise case of these salesmen was like a magic box to the women as they saw cotton balls, shining threads and white and golden sequins coming out of it...

The embroidery techniques I have enumerated so far is common for older shirts and a Vidra shirt made of „shepherd" cloth illustrates these techniques eloquently.

The „spider" motif on the sleeve is sewn by using „walnut green" wool and the „swollen" sewing technique. The central decoration is framed by a „white branch" sewn by using metallic thread and the *altiţa* range of decoration consists of a row representing the „communion bread" motif, embroidered by using the technique „in hubs" that I am going to analyse further. Another range of sleeve decoration (*încreţ*)

and the „chicken" on the two shirt sheets are also embroidered using the „in hubs" technique. Silver metallic thread rows and red and green colour accents add to the harmonious decoration of a highly artistic costume piece.

The next shirt is also from Vidra and although part of the decorated portion on the sleeves has been cut off it still displays significant stylistic features for the local costume type. It is important for our study as it displays a sleeve decoration using the technique called *năsăchit în cruce*. I think that this terms refers to a very dense embroidery as I once heard a Vrancea old woman using it when talking about a shirt with compact embroidered decoration.

The three compact embroidered portions on the sleeve create a saturation sensation that is cleverly compensated for by scarce metallic thread and thin wool decoration on the white spaces.

Although so many different techniques can be used to decorate folk costume pieces, there are folk shirts decorated by using only one technique.

Most women shirts are decorated by using the „in hubs" technique (actually a combination of X-s called „flies"). Metallic thread is used to fill in the space around the „flies", enriching a rather plain embroidery and making it worthy of a royal garment. People would say of a woman wearing such a finely decorated shirt that she was „dressed up like a cross".

Finally, all empty spaces in the decorated portion had to be filled in by using vividly coloured threads (red, green, rose, blue, yellow and violet). That was a very important operation requiring talent and good taste. Women would say that they had to „drop colours" suggesting that the colours had to be applied here and there taking care not to exaggerate and compromise the whole decoration.

An accomplished shirt was usually compared to a „worked up egg" as painted eggs in Vrancea were also decorated with black paint and then colour „dropped" here and there in the same manner as when decorating shirts.

Besides embroidery, shirts could also be decorated directly in the loom, when the cloth was woven. That type of decoration has had many adepts and has been preserved even for contemporary costumes.

It was easier to weave the decorations observing the same principles as in the case of embroidered shirts. The decorative ranges were created, then the white spaces were marked by metallic thread and „dropped in" colours. However, a few basic elements of the shirts like „little fleas" or *încreț* could not be obtained in the loom.

We cannot conclude these considerations without stressing the importance of the manner of attaching one piece of material to another. Yellow and red cotton threads were highly popular in the past for performing that operation and variations of mercerized cotton threads were used especially in the inter-war period. White cotton was used for male shirts although cream or beige cotton could also be selected for sewing the male shirt pieces.

The shirt pieces are sewn together by using various techniques that set off the cut of the shirt. The simplest points sewn are „little shuttle" and „little lock". There are also more complicated sewing points used on the more visible parts of shirts: „little knotting" with three variants or *ghic* with its variant „flower and *ghic*".

The embroidered or woven decoration on some shirt sleeves covers completely the width of the cloth. In these case, the decorative arrangement includes two rows of needle-made eyes (which have several variants: of Milcov, „little flower", „spider"). As male shirts are not so richly decorated, the sewing used to attach one piece of material to antother has also decorative function.

It is necessary to add to the ethnographic comments some considerations regarding the place of Vrancea folk embroideries in the context of Romanian old art. Such considerations are necessary and scientifically grounded as the maintaining of archaic institutions like the Peasants' Council and autarchic economy in Vrancea has actually continued the Medieval life in this county up into the modern age.

Free peasants had a special place in Romanian feudal age. They were trustful allies of central authority in the middle of conflicts opposing kings to rebel boyars and they were also the first to go at war if it was necessary.

Free peasants generally had an impressive social mobility and by their military attributes they could accede to high ranks in the state and even to the throne. Typical cases for Moldavia are Istrate Dabija and Constantin Cantemir who were included into the high society of their time without being able to give up their peasant habits. Constantin Cantemir was even ruler of Moldavia and he strived hard to compensate for his modest origin by providing the most careful education to his heirs and attempting to create a royal dinasty.

As Vrancea towns were not so developed and society was mainly rural, home industry was the principal product provider. As I have already mentioned, noble ladies and queens would wear shirts with twisted around sleeves like peasants and home made cloth was equally good for village people and boyars.

The situation was comparable to that in the Medieval western Europe as it was difficult to assess exactly the economic relation between urban and rural areas.

Village and town shirts were identically embroidered on the front, sleeves and around the neck opening. Male shirts had carefully decorated collars and cuffs. After thorough examination of votive pictures, miniatures, gobelin portraits etc. experts have reached the conclusion that seniorial and peasant costumes differed only in point of material and displayed similar decorations and sewing techniques.

Only court costumes or church artefacts were made of velvet or Venetian brocade and decorated with silk thread and pearls, while peasant costumes were made of hemp, wool or linen. Linen was also intensely used in church workshops as support for valuable embroideries. A well-known example is the funeral cover of Maria of Mangop, queen of Stephen the Great of Moldavia. The cover of the Byzantine princess is made of local linen and it is considered a masterpiece of old Romanian Oriental Christian art.

Art historians have analysed court costumes from their professional perspective but I would like to mention the presence of peasant women in the textile workshops of the time certified by documents. G.M. Cantacuzino conveys the unique atmosphere in these workshops belonging to noble courts or monasteries:

„There is no need to call up the life in a Moldavian or Mountanian monastery. We know only too well that our entire civilization has been forged between the walls of these Christian settlements. Exquisite church artefacts were embroidered with motifs that probably a master had selected and princesses and their daughters would sew day and night during long winters when their country was covered by snow and solitude got echo. Working side by side with peasant girls, noble ladies engaged in a common pious effort, embroidering silk and Bologna velvet by using techniques their nannies and servants had taught them and giving contour to Slav or Greek texts or to the stylized flowers on brocade covers."

The permanent dialogue between Romanian „high" art which was formed - like in all Balkan countries - by adjusting Byzantine models to local needs and means and Romanian folk art illustrates that both forms of art evolve and get enriched with new expression.

At the same time, one has to take into account all the germinative factors that have lead to the Romanian model in the field of arts. Different cultural elements coming from the Pharaohs' Egypt, Syria, Mesopotamia, the Black Sea area, Dalmatia or the Aegean world contributed to give shape to the refined Byzantine patrimony[25]. As the excellent Roman roads were facilitating transport across vast territories, cultural forms came into contact and we still look in wonder today at the exquisite combination of Oriental luxury and classical western European sober temper.

Romanians were closely in touch with the Byzantine world and their political and military organization in the first millenium was similar to the Byzantine one. They asserted the legitimacy of local leaders in the name of the Byzantium emperor. The Danube was never a barrier and Dobrudja was part of the empire and represented the outpost of the Byzantine civilization in the Romanian space. Archaeological discoveries in Dinogetia-Garvăn, a prosperous fortress in the Byzantine Dobrudja of the 10th-11th centuries, certified that the inhabitants of that fortress processed textile fibers (hemp, flax, wool) and even raw silk.

Procopius of Caesarea wrote in „De bello Gothico" that silk had been stolen from China at the order of emperor Justinian and constituted a monopoly of Constantinople workshops for years. Silk started to be processed in workshops in big towns in the Balkan peninsula and Dobrudja only in the 10th century. It cannot be just an accident that Romanian folk creations are characterized by some aspects also common to Byzantine art like dark lilac colours or the manner of framing decorations. These must be ancient influences due to commercial exchange and intense circulation of goods in the Byzantine world.

Byzantine influence upon the Balkan space has always been important and even decisive in certain historical periods. As people living in the Byzantine empire and Balkan area have a common cultural base, folk costumes in a region including Greece, Bulgaria and Romania display a certain splendour due to the Byzantine element. For example, decorations using the „cross" motif are characteristic for Balkan folk art. Even if cross is a pre-Christian symbol, as decorative motif it is treated in the Byzantine manner. Other Byzantine elements taken over by Romanian folk art are decorations using metallic thread and some jewels. Although cross is a recurrent motif dating from Neolithic, the Byzantine manner of treating this motif in Romanian folk art demonstrates the great influence of church culture upon peasant communities.

Nicolae Iorga said that churches were for village people a fragment of the great Byzantine art and the only cultural model at hand for them during centuries. It is not surprising that in Vrancea county, far away from the principalities capitals and from the great monastic centers, peasant women were particularly attracted by the priests' garments and they imitated the complicated decoration on the „father stole" when weaving or embroidering their shirts by using metallic thread and vivid colours.

Vrancea folk costumes along with the famous religious wooden architecture in this county speak about a direct correspondence between the identity consciousness of the Vrancea Confederation and the village communities' art. Women who created costumes continued to use metallic thread and decorations

that recalled the Romanian court costumes of high quality. Three centuries after the last court art workshop closed its gates, Vrancea folk costumes displayed such refinement and good taste that they could stand evidence for the magnificence of the Byzantine art moved to the north of the Danube: „That was the collective work of disciplined workshops and the expression of a homogenuous society. As we know, the last of these hard-working places closed gates by 1630. Court art has decayed since then. Noble ladies ceased to call peasant women to monasteries. There passed three hundred winters when women wove their cloth for home needs, for village churches or for family events like weddings and baptizations. Monastreries have gradually estranged from the people and decayed and they had abandoned the great Byzantine tradition which became just a legend. While court and church art were dying, peasant textile art continued to produce amazing creations and I would not exaggerate to say that folk costumes have borrowed a little of the sumptuousness of royal mantles. On holidays I have met *proud peasants dressed up like empresses*."

People in Vrancea use another expression taken from the Byzantine image patrimony: peasants „dressed up like crosses"...

Contemporary folk costumes

In order to keep my discourse coherent, I will not refer to all the divisions in the contemporary period presenting instead a panoramic view of the latest and alas, last epoque in the evolution of Vrancea folk costumes.

Although the Second World War was not as destructive for Vrancea as the First one when Vrancea had been in the line of fire, there was still very difficult for the county people to recover after the „collateral" effects of the 1940-1945 war: poverty, drought and famine overwhelming Moldavia and then the greatest evil of all, installation of the totalitarian regime.

The „cloth crisis" is prioritary for my analysis. As cotton import had been stopped homespun cloth became scarce and soon people had to look everywhere for a piece of material if they wanted a holiday shirt. The state rationalized textile materials coming as aids from abroad and that intervention wa somehow useful for preserving home textile industry. However, people were still wearing home made work clothes at that time as every Vrancea household had a piece of land alloted for hemp.

Metallic thread, sequins and vegetal silk were other imported materials used for making holiday clothes that people missed when imports were banned after the Second World War. A little later, economic recovery allowed village merchants to supply their stores with factory made cloth (*albită*), silk skeins and local mouliné threads which were usually poorly dyed and stained the cloth when washed.

Wool supplies were no better, though Vrancea people had always bred sheep. Now they had to give wool to the state (it was part of their post war annual „quota") and what was left could hardly supply for household needs.

It was a hard time for Vrancea people. Many of them had been involved in the anti-communist resistence and were persecuted by a hostile political authority. Whole families and villages went through tragedies. Nevertheless, the powerful identity awareness of Vrancea people made them preserve their home textile industry even under most unfavourable circumstances and they created original traditional folk costumes until the 1980s. Their creations combine tradition and innovation and provide enough material for future ethnographic interpretation.

Female shirt

I would call the period between 1940 and 1960 „the reign of vegetal silk" and it is not an exaggeration as women would use vegetal silk almost exclusively to embroider home made cloth (when that was available) or „whitened cloth" made in factories.

Besides vegetal silk, mercerized cotton was used to embroider the „shirts with black". Although not very many, these shirts perfectly agreed with the archaic tradition of Vrancea folk costumes decorated by using a few dark colours in the same chromatic range. Shirts decorated by silk embroidery are difficult to photograph as the light (white and cream) nuances of the silk threads do not create enough contrast to the background cloth. Although I cannot support my opinion with pictures, I have noticed on the field that all shirts embroidered by using silk are of a high quality. They display the same good taste as shirts made before the First World War and most of them demonstrate a tendency towards resuming the ancient tradition of geometrical decoration.

Several holiday shirts found in the area of the villages Tulnici, Păuleşti and Poiana represent a special case as they are decorated by using red cotton thread. The embroidery on these shirts is compact and the „swollen sewing" technique is used.

A major innovation of the period regarding female folk costumes consists in the revival of the older woven deorations. However, the weaving technique was not the traditional „across threads" technique but a new one (*ițăt*) learned from women coming from Oltenia to sell shirts in Vrancea markets. Old Vrancea women still remember their kind Oltenia „teachers" who have shown them how to create faster a woven decoration by increasing the warp threads and not by raising each thread as they used to.

I share the opinion of most Vrancea women that „our costumes would have perished a long time ago" if there hadn't been for this new technique that made their work easier and helped them decorate shirts in a traditional manner. As years were passing by and commercial clothes became fashionable, the market for traditional costumes went down and old women who still fancied wearing folk costumes wouldn't have been able to embroider their shirts for age reasons but they could easily weave decorations for holiday shirts. Work shirts in Vrancea like anywhere else in Romania were much simpler. Women would decorate only the upper sleeve and collar band and sew „the little flea" on the front sheet.

Another female costume piece brought to Vrancea by Brețca merchants from Muscel area and sold at high prices was the waistcoat (*cheptărica*). Waistcoats were made of black velvet and decorated by sewn coloured beads.

Waistcoats went into fashion when vests (*mintene*) „got out" as Vrancea people would say. Women needed to wear something warmer over their shirts and local craftsmen from Vrancea or Soveja specialized in making waistcoats.

Another costume piece spread from Soveja to the neighbouring Vrancea villages (Tulnici, Negrileşti and Bârseşti) and women started to wear it although it can be considered a kitsch creation from the expert point of view. I would call it „pseudo-shirt". It is a kind of shirt made by observing Soveja models. It is made of synthetic silk, veil, nylon or of commercial cotton cloth, has short puffed sleeves and decoration sewn by using coloured glass beads applied on the upper front sheet.

As metallic thread decorations were traditional in Vrancea before the First World War. the lamé and sequins on plastic support that went on the market in the 1970s signalled a veritable „revival" of holiday folk costumes, reminding people of the sumptuousness in old times. I take upon myself to appreciate some of these creations although many of my fellow experts consider that every shirt made of newer materials should be considered a kitsch product.

The lamé thread is difficult to work with as it doesn't have a cotton thread support like metallic thread and sticks out of the material. Nevertheless, women liked the cold glow of lamé and have used it on a large scale to decorate costumes, wall carpets or bed covers for about 30 years.

I shall end my presentation with the black apron, which is the last traditional costume piece still preserved by some Vrancea old women.

After giving up traditional „darkening"methods and dying cloth by uisng chemical substances, Vrancea women adopted several innovations to make their aprons. They replaced woolen warp by cotton warp and attached to the lower part of the aprons a narrow „edge" which they wove by using the same technique as for the „sticks" in the decorative arrangement. Another innovation was the silk weft which lead to the aprons so-called *nevedite*.

Male folk costumes

Collecting folk male costume pieces from Vrancea, I have noticed that traditional male shirts with large sleeves and peasant trousers of thick cotton thread stopped being made in the mid 1950s. After that date, young men have worn the holiday costumes of their fathers or grandfathers on special occasions.

As a matter of fact, Vrancea young men wouldn't wear their folk „national" costumes in recent years except for the cases when they are bridegrooms or take part in some local cultural activities. Especially old men would still wear their ceremonial clothes but they gradually gave up these white garments as they were difficult to clean. First they gave up wearing their peasant trousers and then their „shirts with bracelets".

Warm clothes have been more resistant to change and people have kept their winter coats, mantles and straight trousers made of wool thickened in the fulling mill or their summer vests made of flannel, a recent commercial material.

Vrancea men would wear their sewn-up waistcoats and peasant sandals (*opinci*) until the beginning of the 1980s when they started to wear commercial clothes and footwear. However, the pages of this book include enough pictures of old men who have preserved their garments up to the third millenium of the Christian time, to their ancestors' glory and thier own.

Bibliografie

*** *Arta Orientală în România,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1963.

*** *Arta populară românească,* Editura Academiei, Bucureşti, 1969.

Bănăţeanu, Tancred, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare,* Editura Minerva, Bucureşti, 1985.

Bănăţeanu, Tancred, Stoica, Georgeta, *Zona etnografică Vrancea,* Editura Sport - Turism, Bucureşti, 1988.

Bâtcă, Maria, *Costumul popular românesc,* Centrul Naţional pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale, Bucureşti, 2006.

Betthausen, Peter; Hantzsche, Thomas; Krenzlin, Ulrike, *Europaische Kunstgeschichte in Daten,* VEB Verlag der Kunst Dresden, 1984.

Bobu-Florescu, Florea, *Portul popular din Ţara Vrancei,* Editura de Stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1958.

Butură, Valer, *Etnografia poporului român. Cultura meterială,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.

Butură, Valer, *Străvechi mărturii de civilizaţie românească. Transilvania. Studiu etnografic,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti,. 1984.

Cantacuzino, G.M., *Izvoare şi popasuri,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1977.

Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei,* Editura Minerva, Bucureşti, 1986.

Cartojan, N., *Istoria literaturii române vechi, I, (de la origini la epoca lui Matei Basarab şi Vasile Lupu),* 1940, *II (de la Matei Basarab şi Vasile Lupu până la Şerban Cantacuzino şi D. Cantemir),* Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", Bucureşti, 1942.

Costăchel, Valeria; Panaitescu, P. P.; Cazacu, A., *Viaţa feudală în Ţara Românească şi Moldova, secolele XIV - XVII,* Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1957.

Cherciu, Cezar, *Vrancea şi Ţinutul Putnei. Un secol de istorie. 1820 - 1920,* Editura Neuron, Focşani, 1995.

Cherciu, Ion, *Bisericile din lemn din Ţara Vrancei - factor de identitate culturală,* Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003.

Cherciu, Ion, *Arta populară din Ţara Vrancei,* Editura Eciclopedică, Bucureşti, 2004.

Cherciu, Ion, *Tradiţii şi credinţe populare din Ţara Vrancei,* Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2007.

Conea, Ion, *Vrancea. Geografie istorică. Toponimie şi terminologie geografică,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 1993.

Constantinescu-Mirceşti, C.,D., *Vrancea arhaică. Evoluţia şi problemele ei,* Bucureşti, 1985.

Constantinescu-Mirceşti, C., D., Stahl, H. H., *Documente vrâncene. Cărţi domneşti. Hotărnicii. Răvaşe şi izvoade,* Vol. I, Tipografia „Bucovina", Bucureşti, 1929.

Delvoye, Charles, *Arta bizantină,* vol. I, vol. II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

Diaconu, Ion, *Ţinutul Vrancei. Etnografie. Folklor. Dialectologie,* I - II, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Diehl, Charles, *Manuel d'Art Byzantin,* 2 -e Edition revue et augmentée, Paris, Librairie Auguste Picard (Tome Premier - 1925, Tome Second, 1926).

Drăguţ, Vasile, *Dicţionar enciclopedic de artă medievală românească,* Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1976.

Drăguț, Vasile, *Arta gotică în România,* Editura Meridiane, București, 1979.

Drăguț, Vasile, *Arta creștină în România. 5. Secolul XVI,* Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1989.

Drăguț, Vasile, Grigorescu, Dan, Florea, Vasile, Mihalache, Marin, *Pictura românească în imagini,* 1111 reproduceri, Editura Meridiane, București, 1970.

Dumitrescu, Vladimir, *Arta culturii Cucuteni,* Editura Meridiane, București, 1979.

Dumitriu-Snagov, Ion, *Monumente Romaniae Vaticana. Manuscrise. Documente. Hărți.* Catalogul expoziției istorice de la Muzeul Național Cotroceni „Două milenii de creștinism românesc", Ediția a II-a, Regia Autonomă „Monitorul Oficial", 1996.

Dunăre, Nicolae, *Ornamentică tradițională comparată,* Editura Meridiane, București, 1979.

Durkheim, Emile, *Formele elementare ale vieții religioase,* Polirom, Iași, 1995.

Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions,* Nouvelle édition, Paris, 1967.

Florescu, Radu, *Adamclisi,* Editura Meridiane, București, 1973.

Florescu, Radu; Daicoviciu, Hadrian; Roșu, Lucian, *Dicționar de artă veche a României,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980.

Focșa, Marcela, *Scoarțe românești,* București, 1970.

Formagiu, Maria-Hedvig, *Portul popular din România,* București, 1974.

Geană, Gheorghiță, *The Carpathian Folk Fairs and the origin of National Consciousness among Romanians,* Nationalities Papers, vol. 34, No. 1, March, 2006.

Giurescu, Constantin C., *Istoria Românilor,* vol. I, Ediția a III-a, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II" , București, 1938.

Goff, Jaques le, *Civilizația Occidentului Medieval, Editura Științifică, București, 1970.*

Goff, Jaques le, *Un Moyen Âge en images, Editions Hazan, Paris, 2007.*

Irimie, Cornel, *Portul popular din Țara Oltului, Zona Făgăraș,* ESPLA, București, 1956.

Irimie, Cornel, *Portul popular din Țara Oltului, Zona Avrig,* ESPLA, București, 1957.

Irimie, Cornel, *Portul popular din zona Branului,* Editura Meridiane, București, 1960.

Ișfănoni, Doina, Popoiu, Paula, *Costumul popular de patrimoniu,* Editura Alcor, București, 2007.

Musicescu, Ana-Maria, Dobjanschi, Ana, *Broderia veche românească,* Editura Meridiane, București, 1960.

Miclea, Ion, *Dobrogea,* Coordonator principal Emil Condurachi, Coordonatori: Radu Florescu, Adrian Rădulescu, Gavrilă Simion, Editura Sport - Turism, București, 1978.

Mihăilescu, St. Nicolae; Mihăilescu, N. Ștefan; Macovei, Vasile, *Valea Putnei - cu privire specială asupra Vrancei,* Editura Științifică, București, 1970.

Miclea, Ion; Florescu, Radu, *Strămoșii românilor. Vestigii milenare de cultură și artă. Daco - romanii,* I, II, Editura Meridiane, București, 1980.

*** *Narodna kultura srba u XIX i XX veku,* Beograd, 2003, (catalog).

Nicolescu, Corina, *Istoria costumului de curte în Țările române,* Editura Științifică, București, 1970.

*** *Pagini de veche artă românească, de la origini până la sfârșitul secolului al XVI - lea,* Editura Academiei R.S.R. , București, 1970.

Popescu, Vâlcea, G., *Miniatura românească,* Editura Meridiane, București, 1981.

Petrescu, Paul, *Motive decorative celebre,* Editura Meridiane, București, 1971.

Popoiu, Paula; Cherciu, Ion, *Nerej, un sat din străvechiul ținut al Vrancei,* Editura Enciclopedică, București, 2007.

Pavel, Emilia, *Portul popular moldovenesc,* Editura Junimea, Iași, 1976.

Rădulescu, N. Al., *Vrancea. Geografie fizică și umană,* Societatea Regală de Geografie, București, 1937.

*** *Repertoriul Monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare,* Editura Academiei R.P.R., 1958.

Stoica, Georgeta, *Podoabele populare românești,* Editura Meridiane, București, 1976.

Strauss, Claude Levi, *Antropologie structurală,* Editura Politică, București, 1978.

Theodorescu, Răzvan, *Bizanț, Balcani, Occident. La începuturile culturii medievale românești (secolele X-XIV),* Editura Academiei R.S.R., București, 1974.

Thiel, Erika, *Geschichte des Kostums, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft,* Berlin, 1982.

Vasiliev, A. A., *Histoire de l'Empire Byzantin,* Tome I, Tome II, Editions A. Picard, Paris, 1932.

Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române,* vol. I, *Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului,* Editura Academiei R.P.R., București, 1959.

Zora, Popi, *Embroideries and Jewellery of Greek national costumes,* Athens, 1981.

Cuprins

- Fotografii:

alb/negru – Iosif Berman (1927), Gheorghe Constantinescu

color – Eliza Cherciu (Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti“, 2008);

– Costică Răduc (Focşani, 2008)

Prelucrarea foto a Colecției de port popular a Muzeului Vrancei – Florea Călin (2005)

- Scanare imagini – Anamaria Cătănoiu (Biblioteca Județeană „Duiliu Zamfirescu“, Focşani, 2005)
- Prelucrare digitală – Onmedia Design
- Diapozitivele color şi fotografiile din Colecția Clemansa Mihăilescu au fost realizate în timpul cercetărilor din Țara Vrancei pe care le-a întreprins, împreună cu Ştefan N. Mihăilescu şi Vasile Macovei, în perioada 1965–1975
- Desene: Virginia Georgescu-Hossu



Album editat de
Centrul Naţional pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale

ISBN 978-973-0-05932-8

ISBN 973-0-05932-2